THE EXHAUSTED L'ÉPUISÉ

by par

GILLES DELEUZE GILLES DELEUZE

The exhausted is much more than the tired. “It’s not just tiredness, I’m not just tired, despite the climb.” The tired no longer has any (subjective) possibility: he cannot therefore realize the slightest (objective) possibility. But this remains, because one never realizes everything possible; one even creates new ones as one realizes them. The tired has only exhausted realization, while the exhausted exhausts everything possible. The tired can no longer realize, but the exhausted can no longer make possible. “Ask me for the impossible, I’m happy to, what else could one ask me?” There is no longer any possibility: a relentless Spinozism. Does he exhaust the possible because he is himself exhausted, or is he exhausted because he has exhausted the possible? He exhausts himself by exhausting the possible, and vice versa. He exhausts what is not realized in the possible. He finishes with the possible, beyond all fatigue, "to finish again."

God is the origin, or the totality of all possibility. The possible is realized only in the

L’épuisé, c’est beaucoup plus que le fatigué. « Ce n’est pas de la simple fatigue, je ne suis pas simplement fatigué, malgré l’ascension[1]. » Le fatigué ne dispose plus d’aucune possibilité (subjective) : il ne peut donc réaliser la moindre possibilité (objective). Mais celle-ci demeure, parce qu’on ne réalise jamais tout le possible, on en fait même naître à mesure qu’on en réalise. Le fatigué a seulement épuisé la réalisation, tandis que l’épuisé épuise tout le possible. Le fatigué ne peut plus réaliser, mais l’épuisé ne peut plus possibiliser. « Qu’on me demande l’impossible, je veux bien, que pourrait-on me demander d’autre[2] ? » Il n’y a plus de possible : un spinozisme acharné. Epuise-t-il le possible parce qu’il est lui-même épuisé, ou est-il épuisé parce qu’il a épuisé le possible ? Il s’épuise en épuisant le possible, et inversement. Il épuise ce qui *ne se réalise pas* dans le possible. Il en finit avec le possible, au-delà de toute fatigue, « pour finir encore ».

Dieu, c’est l’originaire, ou l’ensemble de toute possibilité. Le possible ne se réalise que

derivative, in fatigue, while one is exhausted before being born, before realizing oneself or realizing anything (“I renounced before being born”). 3 When one realizes the possible, it is in function of certain goals, projects and preferences: I put on shoes to go out and slippers to stay. When I speak, when I say for example “it is daytime”, the interlocutor replies “it is possible…”, because he expects to know what I intend to use the day for: I am going out because it is daytime… 4. Language states the possible, but by preparing it for a realization. And no doubt I can use the day to stay at home; or I can stay at home thanks to another possibility (“it is nighttime”). But the realization of the possible always proceeds by exclusion, because it supposes preferences and goals that vary, always replacing the previous ones. It is these variations, these substitutions, all these exclusive disjunctions (night-day, going out-coming back...) which tire in the long run.

Exhaustion is completely different: we combine all the variables of a situation, on condition of renouncing all order of preference and all

dans le dérivé, dans la fatigue, tandis qu’on est épuisé avant de naître, avant de se réaliser ou de réaliser quoi que soit (« j’ai renoncé avant de naître »)[3]. Quand on réalise du possible, c’est en fonction de certains buts, projets et préférences : je mets des chaussures pour sortir et des pantoufles pour rester. Quand je parle, quand je dis par exemple « il fait jour », l’interlocuteur répond « c’est possible... », parce qu’il attend de savoir à quoi je prétends faire servir le jour : je vais sortir parce qu’il fait jour...[4]. Le langage énonce le possible, mais en l’apprêtant à une réalisation. Et sans doute je peux me servir du jour pour rester chez moi ; ou bien je peux rester chez moi à la faveur d’un autre possible (« il fait nuit »). Mais toujours la réalisation du possible procède par exclusion, parce qu’elle suppose des préférences et buts qui varient, remplaçant toujours les précédents. Ce sont ces variations, ces substitutions, toutes ces disjonctions exclusives (la nuit-le jour, sortir-rentrer...) qui fatiguent à la longue.

Tout autre est l’épuisement : on combine l’ensemble des variables d’une situation, à condition de renoncer à tout ordre de préférence et à toute

organization of purpose, all meaning. It is no longer to leave or to stay, and we no longer use days and nights. We no longer achieve, although we accomplish. Shoes, we stay, slippers, we leave. Yet we do not fall into the undifferentiated, or into the famous unity of contradictories, and we are not passive: we are active, but for nothing. We were tired of something, but exhausted, of nothing. The disjunctions remain, and even the distinction of terms is increasingly crude, but the disjointed terms assert themselves in their indecomposable distance, since they serve no purpose except to permute. Of an event, it is largely sufficient to say that it is possible, since it does not happen without merging with nothing and abolishing the reality to which it claims. There is no existence but the possible. It is night, it is not night; it rains, it does not rain. "Yes, I have been my father and I have been my son."5 The disjunction has become included, everything divides, but in itself, and God, the whole of the possible, merges with Nothing, of which each thing is a modification. "Simple games that time plays with space,

organisation de but, à toute signification. Ce n'est plus pour sortir ni pour rester, et l'on ne se sert plus des jours et des nuits. On ne réalise plus, bien qu'on accomplisse. Souliers, on reste, pantoufles, on sort. On ne tombe pourtant pas dans l'indifférencié, ou dans la fameuse unité des contradictoires, et l'on n'est pas passif : on s'active, mais à rien. On était fatigué de quelque chose, mais épuisé, de rien. Les disjonctions subsistent, et même la distinction des termes est de plus en plus crue, mais les termes disjoints s'affirment dans leur distance indécomposable, puisqu'ils ne servent à rien sauf à permuter. D'un événement, il suffit largement de dire qu'il est possible, puisqu'il n'arrive pas sans se confondre avec rien et abolir le réel auquel il prétend. Il n'y a d'existence que possible. Il fait nuit, il ne fait pas nuit ; il pleut, il ne pleut pas. « Oui, j'ai été mon père et j'ai été mon fils[5]. » La disjonction est devenue *incluse,* tout se divise, mais en soi-même, et Dieu, l'ensemble du possible, se confond avec Rien, dont chaque chose est une modification. « Simples jeux que le temps joue avec l'espace, tantôt avec ces jouets-ci et tantôt avec ceux-

sometimes with these toys and sometimes with those.”6 Beckett’s characters play with the possible without realizing it; they have too much to do with a possible that is increasingly restricted in its genre to worry about what else happens. The permutation of the “sucking stones” in Molloy is one of the most famous texts. From Murphy the hero engages in the combination of the five small cakes, but on condition of having overcome all order of preference and thus conquered the hundred and twenty modes of total permutability: "dazzled by such perspectives, Murphy collapsed flat on his stomach on the grass, next to these biscuits of which one could say, with as much accuracy as stars, that the brilliance of one was different from the brilliance of the other, and of which he could only assimilate the essence on condition of no longer preferring this one to that one."7 I would prefer not to, following the Beckettian formula of Bartleby. And all of Beckett's work will be traversed by exhaustive, that is to say exhausting, series, notably Watt, with its series of equipment (sock-stocking, boot-shoe-slipper), or furniture (chest of là[6]. » Les personnages de Beckett jouent du possible sans le réaliser, ils ont trop à faire avec un possible de plus en plus restreint dans son genre pour se soucier de ce qui arrive encore. La permutation des « pierres à sucer » dans *Molloy* est un des textes les plus célèbres. Dès *Murphy* le héros se livre à la combinatoire des cinq petits gâteaux, mais à condition d’avoir vaincu tout ordre de préférence et d’avoir ainsi conquis les cent vingt modes de la permutabilité totale : « ébloui par de telles perpectives, Murphy s’affaissa à plat ventre sur l’herbe, à côté de ces biscuits dont on pouvait dire, avec autant de justesse que des étoiles, que l’éclat de l’un était différent de l’éclat de l’autre, et dont il ne saurait assimiler l’essence qu’à condition de ne plus préférer celui-ci à celui-là[7] ». *I would prefer not to,* suivant la beckettienne formule de Bartleby. Et toute l’œuvre de Beckett sera parcourue de séries exhaustives, c’est-à-dire épuisantes, notamment *Watt,* avec sa série d’équipements (chaussette-bas, brodequin-soulier-chausson), ou de meubles (commode-coiffeuse-table de nuit-table de toilette, debout-pattes en l’air-sur le ventre-sur le

drawers-dressing table-night table-dressing table, standing-legs in the air-on the stomach-on the back-on the side, bed-window-fire: fifteen thousand arrangements). Watt is the great serial novel where Mr. Knott, with no need other than to be without need, reserves no combination for a particular use which would exclude the others, and for which one would have to wait for the circumstances.

dos-sur le flanc, lit-porte-fenêtre-feu : quinze mille dispositions)[8]. *Watt* est le grand roman sériel où M. Knott, sans besoin autre que d'être sans besoin, ne réserve aucune combinaison à un usage particulier qui exclurait les autres, et dont il faudrait attendre les circonstances.

Combinatorics is the art or science of exhausting the possible, by disjunctions included. But only the exhausted can exhaust the possible, because they have renounced all need, preference, goal, or meaning. Only the exhausted is sufficiently disinterested, sufficiently scrupulous. They are forced to replace projects with meaningless tables and programs. What matters to them is in what order to do what they must, and in what combinations to do two things at once, when it is still necessary, for nothing. Beckett's great contribution to logic is to show that exhaustion (exhaustiveness) does not occur without a certain physiological exhaustion: a bit like Nietzsche showed that the scientific ideal does not occur without a kind of

La combinatoire est l'art ou la science d'épuiser le possible, par disjonctions incluses. Mais seul l'épuisé peut épuiser le possible, parce qu'il a renoncé à tout besoin, préférence, but ou signification. Seul l'épuisé est assez désintéressé, assez scrupuleux. Il est bien forcé de remplacer les projets par des tables et des programmes dénués de sens. Ce qui compte pour lui, c'est dans quel ordre faire ce qu'il doit, et suivant quelles combinaisons faire deux choses à la fois, quand il le faut encore, pour rien. Le grand apport de Beckett à la logique est de montrer que l'épuisement (exhaustivité) ne va pas sans un certain épuisement physiologique : un peu comme Nietzsche montrait que l'idéal scientifique ne va pas sans une

vital degeneration, for example in the Leech Man, the conscientious mind who wanted to know everything about the leech's brain. Combinatorics exhausts its object, but because its subject is itself exhausted. The exhaustive and the exhausted. Must one be exhausted to engage in combinatorics, or is it combinatorics that exhausts us, that leads us to exhaustion, or both together, combinatorics and exhaustion? Here again, disjunctions included. And it is perhaps like the obverse and reverse of the same thing: a sense or an acute science of the possible, joined or rather disjointed from a fantastic decomposition of the self. What Blanchot says of Musil, how true it is of Beckett: the highest exactitude and the most extreme dissolution; the indefinite exchange of mathematical formulations and the pursuit of the formless or the unformulated. These are the two senses of exhaustion; both are necessary to abolish the real. Many authors are too polite, and are content to proclaim the complete work and the death of the self. But we remain in the abstract as long as we do not show "how it is," how

sorte de dégénérescence vitale, par exemple chez l'Homme à la sangsue, le consciencieux de l'esprit qui voulait tout connaître du cerveau de la sangsue. La combinatoire épuise son objet, mais parce que son sujet est lui-même épuisé. L'exhaustif *et* l'exhausté (*exhausted*). Faut-il être épuisé pour se livrer à la combinatoire, ou bien est-ce la combinatoire qui nous épuise, qui nous mène à l'épuisement, ou bien les deux ensemble, la combinatoire et l'épuisement ? Là encore, disjonctions incluses. Et c'est peut-être comme l'envers et l'endroit d'une même chose : un sens ou une science aiguë du possible, jointe ou plutôt disjointe à une fantastique décomposition du moi. Ce que Blanchot dit de Musil, à quel point c'est vrai de Beckett : la plus haute exactitude et la plus extrême dissolution ; l'échange indéfini des formulations mathématiques et la poursuite de l'informe ou de l'informulé[9]. Ce sont les deux sens de l'épuisement, il faut les deux pour abolir le réel. Beaucoup d'auteurs sont trop polis, et se contentent de proclamer l'œuvre intégrale et la mort du moi. Mais on reste dans l'abstrait tant qu'on ne montre pas « comment

we make an "inventory," errors included, and how the self decomposes, stench and agony included: thus Malone dies. A double innocence, because, as the exhausted one says, "the art of combining or combinatory is not my fault, it is a tile from the sky. For the rest I would say not guilty."10

Even more than an art, it is a science that requires long studies. The combiner sits at the study table: "On the benches of learned knowledge / Until the decay of the body / The blood that slowly degrades / The twisted delirium / Or the gloomy decrepitude...11". Not that decrepitude or decay interrupt the study, on the contrary, they accomplish it, as much as they condition and accompany it: the exhausted man remains seated at the study table, "head bent resting on his hands", hands sitting on the table and head sitting on his hands, head at table level. The posture of the exhausted man, which Nacht und Träume takes up again and doubles it. Beckett's The Damned are the most astonishing gallery of postures, gaits and positions since Dante. And no doubt Macmann noticed that he

c'est », comment on fait un « inventaire », erreurs comprises, et comment le moi se décompose, puanteur et agonie comprises : ainsi *Malone meurt.* Une double innocence, car, comme dit l'épuisé(e), « l'art de combiner ou combinatoire n'est pas ma faute, c'est une tuile du ciel. Pour le reste je dirais non coupable[10] ».

Plus encore qu'un art, c'est une science qui exige de longues études. Le combinateur est assis à la table d'étude : « Sur les bancs d'un docte savoir / Jusqu'à ce que le délabrement du corps / Le sang qui se dégrade lentement / Le délire retors / Ou la morne décrépitude...[11] ». Non pas que la décrépitude ou le délabrement viennent interrompre l'étude, ils l'accomplissent au contraire, autant qu'ils la conditionnent et l'accompagnent : l'épuisé reste assis à la table d'étude, « tête penchée reposant sur les mains », mains assises sur la table et tête assise sur les mains, tête à ras de table. Posture de l'épuisé, que reprend en la dédoublant *Nacht und Träume.* Les damnés de Beckett sont la plus étonnante galerie de postures, démarches et positions depuis Dante. Et sans doute Macmann remarquait qu'il se sentait « mieux assis que

felt "better sitting than standing and lying down than sitting."12 But this was a formula more suited to fatigue than to exhaustion. Lying down is never the end, the last word is the penultimate, and one risks being rested enough, if not to get up, at least to turn around or crawl. To stop the crawling, one must put it in a hole, plant it in a jar where, no longer able to move its limbs, it will nevertheless stir up some memories. But exhaustion does not allow itself to lie down and, when night falls, remains seated at the table, hollow head on captive hands, "Head inclined on atrophied hands." "Sitting one night at his table with his head on his hands... lifted his late head to see his late hands...", "Skull alone in the dark enclosed place placed on a board...", "The two hands and the head make a small pile...13." It is the most horrible position to wait for death sitting without being able to get up or lie down, watching for the blow that will make us stand up one last time and lie down forever. Sitting, we cannot believe it, we can no longer stir even a memory. The lullaby is still imperfect in this respect; what is needed is for it to stop. Perhaps we should distinguish Beckett's

debout et couché qu'assis[12] ». Mais c'était une formule qui convenait plus à la fatigue qu'à l'épuisement. Se coucher n'est jamais la fin, le dernier mot, c'est le pénultième, et l'on risque trop d'être assez reposé pour, sinon se lever, du moins se retourner ou ramper. Pour arrêter le rampant, il faut le mettre dans un trou, le planter dans une jarre où, ne pouvant plus remuer ses membres, il remuera pourtant quelques souvenirs. Mais l'épuisement ne se laisse pas coucher et, la nuit venue, reste assis à la table, tête évidée sur mains prisonnières, « Tête inclinée sur mains atrophiées ». « Assis une nuit à sa table la tête sur les mains... soulevait feu sa tête pour voir ses feues mains... », « Crâne seul dans le noir lieu clos posé sur une planche... », « Les deux mains et la tête font un petit tas...[13] ». C'est la plus horrible position d'attendre la mort assis sans pouvoir se lever ni se coucher, guettant le coup qui nous fera nous dresser une dernière fois et nous coucher pour toujours. Assis, on n'en revient pas, on ne peut plus remuer même un souvenir. La berceuse est encore imparfaite à cet égard, ce qu'il faut, c'est qu'elle s'arrête. On

work lying down, and the work sitting down, the only ultimate. This is because, between seated exhaustion and fatigue lying down, crawling or planted, there is a difference in nature. Fatigue affects the action in all its states, while exhaustion concerns only the amnesiac witness. The seated person is the witness around whom the other revolves, developing all the degrees of fatigue. He is there before being born, and before the other begins. "Was there a time when I too turned like this? No, I have always been sitting in this same place..."14. But why is the seated person on the lookout for words, voices, sounds?

Language names the possible. How could one combine that which has no name, the object = X? Molloy finds himself in front of an unusual little thing, made of "two Xs joined, at the intersection, by a bar," equally stable and indistinguishable on its four bases. 15 It is likely that future archaeologists, if they encounter one in our ruins, will, as usual, see it as a cult object used in prayers or sacrifices. How could it enter into a combination if we do not have its name, knife holder? However, if combinatorics has the ambition

devrait peut-être distinguer l'œuvre couché de Beckett, et l'œuvre assis, seul ultime. C'est que, entre l'épuisement assis et la fatigue couchée, rampante ou plantée, il y a une différence de nature. La fatigue affecte l'action dans tous ses états, tandis que l'épuisement concerne seulement le témoin amnésique. L'assis est le témoin autour duquel l'autre tourne en développant tous les degrés de fatigue. Il est là avant de naître, et avant que l'autre commence. « Fut-il un temps où moi aussi je tournais ainsi ? Non j'ai toujours été assis à cette même place...[14] ». Mais pourquoi l'assis est-il à l'affût des mots, des voix, des sons ?

Le langage nomme le possible. Comment pourrait-on combiner ce qui n'a pas de nom, l'objet = X ? Molloy se trouve devant une petite chose insolite, faite de « deux X réunis, au niveau de l'intersection, par une barre », également stable et indiscernable sur ses quatre bases[15]. Il est probable que les archéologues futurs, s'ils en rencontrent dans nos ruines, y verront suivant leur habitude un objet de culte utilisé dans les prières ou les sacrifices. Comment entrerait-il dans une combinatoire si l'on n'a pas son nom, porte-couteau ? Toutefois,

to exhaust the possible with words, it must constitute a metalanguage, a very special language such that object relations are identical to word relations, and that words from then on no longer propose the possible to a realization, but themselves give to the possible a reality of its own, precisely exhaustible, "minimally less, no more, well on its way to non-existence as infinity is to zero." Let us call Language I, in Beckett, this atomic, disjunctive, cut, chopped language, where enumeration replaces propositions, and combinatorial relations, syntactic relations: a language of names. But, if we hope in this way to exhaust the possible with words, we must no less have the hope of exhausting the words themselves; hence the need for another metalanguage, a second language which is no longer that of names, but that of voices, which no longer proceeds with combinable atoms, but with mixable flows. Voices are the waves or flows which pilot and distribute linguistic corpuscles. When we exhaust the possible with words, we cut and chop atoms, and when we exhaust the words themselves, we dry up the flows. It is this problem, of

si la combinatoire a l'ambition d'épuiser le possible avec des mots, il faut qu'elle constitue un métalangage, une langue très spéciale telle que les relations d'objets soient identiques aux relations de mots, et que les mots dès lors ne proposent plus le possible à une réalisation, mais donnent eux-mêmes au possible une réalité qui lui soit propre, précisément épuisable, « moindre minimement, pas plus, bien partie pour l'inexistence comme pour zéro l'infini[16] ». Appelons *langue I,* chez Beckett, cette langue atomique, disjonctive, coupée, hachée, où l'énumération remplace les propositions, et les relations combinatoires, les relations syntaxiques : une langue des noms. Mais, si l'on espère ainsi épuiser le possible avec des mots, il faut non moins avoir l'espoir d'épuiser les mots mêmes ; d'où la nécessité d'un autre métalangage, d'une *langue II* qui n'est plus celle des noms, mais celle des voix, qui ne procède plus avec des atomes combinables, mais avec des flux mélangeables. Les voix sont les ondes ou les flux qui pilotent et distribuent les corpuscules linguistiques. Quand on épuise le possible avec des mots, on taille

putting an end to words now, which dominates from The Unnamable onwards: a real silence, not a simple fatigue of speaking, because “it is not enough to keep silent, we must also see the kind of silence we keep...17”. What would be the last word and how can we recognize it?

To exhaust the possible, one must relate the possibilia (objects or "things") to the words that designate them by included disjunctions, within a combinatory. To exhaust words, one must relate them to the Others who pronounce them, or rather emit them, secrete them, following flows that sometimes mix and sometimes distinguish themselves. This second moment, very complex, is not unrelated to the first: it is always an Other who speaks, since the words did not wait for me and there is no language except foreign; it is always an Other, the "owner" of the objects he possesses while speaking. It is always a question of the possible, but in a new way: the Others are possible worlds, to which voices confer a reality that is always variable, according to the

et on hache des atomes, et, quand on épuise les mots mêmes, on tarit les flux. C’est ce problème, d’en finir maintenant avec les mots, qui domine à partir de *L’Innommable* : un vrai silence, pas une simple fatigue de parler, car « ce n’est pas tout de garder le silence, il faut voir aussi le genre de silence qu’on garde...[17] ». Quel serait le dernier mot et comment le reconnaître ?

Pour épuiser le possible, il faut rapporter les *possibilia* (objets ou « trucs ») aux mots qui les désignent par disjonctions incluses, au sein d’une combinatoire. Pour épuiser les mots, il faut les rapporter aux Autres qui les prononcent, ou plutôt les émettent, les sécrètent, suivant des flux qui tantôt se mélangent et tantôt se distinguent. Ce second moment, très complexe, n’est pas sans rapport avec le premier : c’est toujours un Autre qui parle, puisque les mots ne m’ont pas attendu et qu’il n’y a de langue qu’étrangère ; c’est toujours un Autre, le « propriétaire » des objets qu’il possède en parlant. Il s’agit toujours du possible, mais d’une nouvelle façon : les Autres sont des *mondes possibles,* auxquels les voix confèrent une réalité toujours variable, suivant

strength they have, and revocable, according to the silences they make. They are sometimes strong, sometimes weak, to the point of falling silent for a moment (a silence of fatigue). Sometimes they separate and even oppose each other, sometimes they merge. The Others, that is to say, the possible worlds with their objects, with their voices which give them the only reality to which they can claim, constitute "stories." The Others have no other reality than that which their voice gives them in their possible world. 18 It is Murphy, Watt, Mercier and all the others, "Mahood and company," Mahood and company: how can we do away with them, their voices and their stories? To exhaust the possible in this new sense, we must once again confront the problem of exhaustive series, even if it means falling into an "aporia." We would have to manage to talk about them, but how could we do that without introducing ourselves into the series, without "extending" their voices, without going back through them, without being in turn Murphy, Molloy, Malone, Watt... etc., and falling back on the inexhaustible

la force qu'elles ont, et révocable, suivant les silences qu'elles font. Elles sont tantôt fortes, tantôt faibles, jusqu'à se taire un moment (d'un silence de fatigue). Tantôt elles se séparent et même s'opposent, tantôt se confondent. Les Autres, c'est-à-dire les mondes possibles avec leurs objets, avec leurs voix qui leur donne la seule réalité à laquelle ils peuvent prétendre, constituent des « histoires ». Les Autres n'ont pas d'autre réalité que celle que leur voix leur donne dans leur monde possible[18]. C'est Murphy, Watt, Mercier et tous les autres, « Mahood et consorts », Mahood et compagnie : comment en finir avec eux, leurs voix et leurs histoires ? Pour épuiser le possible en ce nouveau sens, on doit à nouveau se confronter au problème des séries exhaustives, quitte à tomber dans une « aporie ». Il faudrait arriver à parler d'eux, mais comment y arriver sans s'introduire soi-même dans la série, sans « prolonger » leurs voix, sans repasser par eux, sans être tour à tour Murphy, Molloy, Malone, Watt... etc., et retomber sur l'inépuisable Mahood ? *Ou alors* il faudrait que j'arrive à moi, non pas comme à un terme de la

Mahood? Or else I would have to arrive at myself, not as at the end of the series, but as at its limit, me, the exhausted, the unnameable, me sitting all alone in the dark, become Worm, “the anti-Mahood,” devoid of any voice, so that I could only speak of myself with the voice of Mahood and could only be Worm by becoming Mahood again. 19 The aporia consists in the inexhaustible series of all these exhausted people. “How many of us are there in the end? And who is speaking at this moment? And to whom? And about what?” How can we imagine a whole that provides company? How can we make a whole with the series, going up, going down, and by 2 if one speaks to the other, or by 3 if one speaks to the other about yet another? 20 The aporia will find its solution if we consider that the limit of the series is not at the infinity of terms, but can be anywhere, between two terms, between two voices or variations of the voice, in the flow, already reached well before we know that the series is exhausted, well before we learn that there is no more possibility, no more story, for a long time. 21 Exhausted for a long time without us knowing it, without him knowing it. The

série, mais comme à sa limite, moi l’épuisé, l’innommable, moi tout seul assis dans le noir, devenu Worm, « l’anti-Mahood », dénué de toute voix, si bien que je ne pourrais parler de moi qu’avec la voix de Mahood et ne pourrais être Worm qu’en devenant Mahood encore[19]. L’aporie consiste dans l’inépuisable série de tous ces épuisés. « Combien sommes-nous finalement ? Et qui parle en ce moment ? Et à qui ? Et de quoi ? » Comment imaginer un tout qui fasse compagnie ? Comment faire un tout avec la série, en remontant, en descendant, et par 2 si l’un parle à l’autre, ou par 3 si l’un parle à l’autre d’un autre encore[20] ? L’aporie trouvera sa solution si l’on considère que la limite de la série n’est pas à l’infini des termes, mais peut être n’importe où, entre deux termes, entre deux voix ou variations de la voix, dans le flux, déjà atteinte bien avant qu’on sache que la série est épuisée, bien avant qu’on apprenne qu’il n’y a plus de possible, plus d’histoire, depuis longtemps[21]. Epuisé depuis longtemps sans qu’on le sache, sans qu’il le sache. L’inépuisable Mahood et Worm l’épuisé, l’Autre et moi, sont le même

inexhaustible Mahood and Worm the exhausted, the Other and I, are the same character, the same foreign, dead language.

There is therefore a language III which no longer relates language to enumerable and combinable objects, nor to emitting voices, but to immanent limits which never cease to shift, hiatuses, holes or tears which one would not notice, attributing them to simple fatigue, if they did not suddenly grow in such a way as to accommodate something which comes from outside or from elsewhere: "Hiatus for when the words have disappeared. When no more wick. Then everything seen as only then. Unobscured. Unobscured everything that the words obscure. Everything thus seen unsaid22." This something seen, or heard, is called Image, visual or sound, on condition that it is freed from the chains in which the two other languages kept it. It is no longer a matter of imagining a whole of the series with language I (combinatorial imagination “tainted by reason”), nor of inventing stories or inventorying memories with language II (imagination tainted by memory), although the cruelty of the voices continues to pierce

personnage, la même langue étrangère, morte.

Il y a donc une *langue III* qui ne rapporte plus le langage à des objets énumérables et combinables, ni à des voix émettrices, mais à des limites immanentes qui ne cessent de se déplacer, hiatus, trous ou déchirures dont on ne se rendrait pas compte, les attribuant à la simple fatigue, s’ils ne grandissaient pas tout d’un coup de manière à accueillir quelque chose qui vient du dehors ou d’ailleurs : « Hiatus pour lorsque les mots disparus. Lorsque plus mèche. Alors tout vu comme alors seulement. Désobscurci. Désobscurci tout ce que les mots obscurcissent. Tout ainsi vu non dit[22]. » Ce quelque chose de vu, ou d’entendu, s’appelle Image, visuelle ou sonore, à condition de la libérer des chaînes où les deux autres langues la maintenaient. Il ne s’agit plus d’imaginer un tout de la série avec la langue I (imagination combinatoire « entachée de raison »), ni d’inventer des histoires ou d’inventorier des souvenirs avec la langue II (imagination entachée de mémoire), bien que la cruauté des voix ne cesse de

us with unbearable memories, absurd stories or undesirable company. 23 It is very difficult to tear apart all these adhesions of the image to reach the point “Dead Imagination Imagine”. It is very difficult to make a pure, untainted image, nothing but an image, reaching the point where it emerges in all its singularity without retaining anything personal, any more than rational, and accessing the indefinite as the celestial state. A woman, a hand, a mouth, eyes..., blue and white..., a bit of green with patches of white and red, a piece of meadow with poppies and sheep...: "Little scenes yes in the light yes but not often no as if it were lit up yes as if yes... He calls that life up there yes... they are not memories no...24".

Making an image, from time to time (“it’s done, I’ve made the image”), can art, painting, music have another purpose, even if the content of the image is very poor, very mediocre? 25 A porcelain sculpture by Lichtenstein, about sixty centimeters high, raises a tree with a brown trunk, a green ball, flanked by a small cloud

nous transpercer de souvenirs insupportables, d’histoires absurdes ou de compagnies indésirables[23]. Il est très difficile de déchirer toutes ces adhérences de l’image pour atteindre au point « Imagination Morte Imaginez ». Il est très difficile de faire une image pure, non entachée, rien qu’une image, en atteignant au point où elle surgit dans toute sa singularité sans rien garder de personnel, pas plus que de rationnel, et en accédant à l’indéfini comme à l’état céleste. *Une* femme, *une* main, *une* bouche, *des* yeux..., du bleu et du blanc..., un peu de vert avec des taches de blanc et de rouge, un morceau de prairie avec des coquelicots et des moutons... : « Des petites scènes oui dans la lumière oui mais pas souvent non comme si ça s’allumait oui comme si oui... Il appelle ça la vie là-haut oui... ce ne sont pas des souvenirs non...[24] ».

Faire une image, de temps en temps (« c’est fait j’ai fait l’image »), l’art, la peinture, la musique peuvent-ils avoir un autre but, même si le contenu de l’image est bien pauvre, bien médiocre[25] ? Une sculpture de porcelaine de Lichtenstein, d’une soixantaine de centimètres, dresse un arbre au tronc brun, à

and a corner of sky, to the right and left, at different heights: what strength! We ask nothing more, neither of Bram van Velde nor of Beethoven. The image is a small refrain, visual or sound, when the time has come: “the exquisite hour…”. In Watt, the three frogs intertwine their songs, each with its own cadence, Krak, Krek and Krik. The refrain-images run through Beckett’s books. In Premier amour, he sees a corner of starry sky swaying, and she hums in a low voice. This is because the image is not defined by the sublimity of its content, but by its form, that is to say by its “internal tension,” or by the force it mobilizes to create a vacuum or bore holes, to loosen the grip of words, to dry the oozing of voices, to free itself from memory and reason, a small, alogical, amnesic, almost aphasic image, sometimes standing in the void, sometimes shivering in the open. 26 The image is not an object, but a “process.” We do not know the power of such images, however simple they may be from the point of view of the object. It is language III, no longer that of names or voices, but that of images, ringing, coloring. What is boring in the

la boule verte, flanquée d’un petit nuage et d’un coin de ciel, à droite et à gauche, à hauteur différente : quelle force ! On ne demande rien de plus, ni à Bram van Velde ni à Beethoven. L’image est une petite ritournelle, visuelle ou sonore, quand l’heure est venue : « l’heure exquise... ». Dans *Watt,* les trois grenouilles entremêlent leurs chansons, chacune avec sa cadence propre, Krak, Krek et Krik. Les images-ritournelles courent à travers les livres de Beckett. Dans *Premier amour,* lui, voit se balancer un coin de ciel étoilé, et elle, chantonne à voix basse. C’est que l’image ne se définit pas par le sublime de son contenu, mais par sa forme, c’est-à-dire par sa « tension interne », ou par la force qu’elle mobilise pour faire le vide ou forer des trous, desserrer l’étreinte des mots, sécher le suintement des voix, pour se dégager de la mémoire et de la raison, petite image alogique, amnésique, presque aphasique, tantôt se tenant dans le vide, tantôt frissonnant dans l’ouvert[26]. L’image n’est pas un objet, mais un « processus ». On ne sait pas la puissance de telles images, si simples soient-elles du point de vue de l’objet. C’est la langue

language of words is the way in which it is burdened with calculations, memories, and stories: it cannot help itself. However, the pure image must be inserted into language, into names and voices. And now, sometimes it will be in silence, thanks to an ordinary silence, at the moment when the voices seem to have fallen silent. But sometimes it will also be at the signal of an inductive term, in the current of the voice, Bing, "Bing images barely almost never a second sidereal time blue and white in the wind27." Sometimes it is a very particular flat voice, as if predetermined, pre-existing, that of an Opener or Presenter who describes all the elements of the image to come, but who still lacks the form28. Sometimes finally the voice manages to overcome its repugnances, its adhesions, its ill will, and, drawn by the music, it becomes speech, capable of making in turn a verbal image, as in a lied, or of making itself the music and the color of an image, as in a poem29. Language III can therefore bring together words and voices with images, but in a special combination: language I was that of novels, culminating with Watt; language II traces its

III, non plus celle des noms ou des voix, mais celle des images, sonnantes, colorantes. Ce qu'il y a d'ennuyeux dans le langage des mots, c'est la manière dont il est grevé de calculs, de souvenirs et d'histoires : il ne peut pas s'empêcher. Il faut bien cependant que l'image pure s'insère dans le langage, dans les noms et les voix. Et voilà que, tantôt ce sera dans le silence, à la faveur d'un silence ordinaire, au moment où les voix semblent s'être tues. Mais tantôt aussi ce sera au signal d'un terme inducteur, dans le courant de la voix, Bing, « Bing image à peine presque jamais une seconde temps sidéral bleu et blanc au vent[27] ». Tantôt c'est une voix plate très particulière, comme prédéterminée, préexistante, celle d'un Ouvreur ou Présentateur qui décrit tous les éléments de l'image à venir, mais à qui manque encore la forme[28]. Tantôt enfin la voix arrive à vaincre ses répugnances, ses adhérences, sa mauvaise volonté, et, traînée par la musique, elle devient parole, capable de faire à son tour une image verbale, comme dans un lied, ou de faire elle-même la musique et la couleur d'une image, comme dans un poème[29]. La langue III peut donc réunir les

multiple paths through novels (The Unnamable), bathes the theater, bursts forth on the radio. But language III, born in the novel (How It Is), crossing the theater (Oh Les Beaux Jours, Acte Sans Paroles, Catastrophe), finds in television the secret of its assembly, a pre-recorded voice for an image each time taking shape. There is a specificity of the television-work30.

mots et les voix aux images, mais suivant une combinaison spéciale : la langue I était celle des romans, culminant avec *Watt* ; la langue II trace ses chemins multiples à travers les romans (*L'Innommable*), baigne le théâtre, éclate à la radio. Mais la langue III, née dans le roman (*Comment c'est*), traversant le théâtre (*Oh les beaux jours, Acte sans paroles, Catastrophe*), trouve dans la télévision le secret de son assemblage, une voix préenregistrée pour une image chaque fois en train de prendre forme. Il y a une spécificité de l'œuvre-télévision[30].

This outside of language is not only the image, but the "vastness," space. This language III does not only proceed with images, but with spaces. And, just as the image must access the indefinite, while being completely determined, space must always be any space, disaffected, unaffected, although it is entirely geometrically determined (a square, with such sides and diagonals, a circle with such zones, a cylinder with "fifty meters of circumference and sixteen of height"). Any space is populated, traveled, it is even the one that we populate and travel, but it is opposed to all our

Ce dehors du langage n'est pas seulement l'image, mais la « vastitude », l'espace. Cette langue III ne procède pas seulement avec des images, mais avec des espaces. Et, de même que l'image doit accéder à l'indéfini, tout en étant complètement déterminée, l'espace doit toujours être un espace quelconque, désaffecté, inaffecté, bien qu'il soit géométriquement déterminé tout entier (un carré, avec tels côtés et diagonales, un cercle avec telles zones, un cylindre avec « cinquante mètres de pourtour et seize de haut »). L'espace quelconque est peuplé, parcouru,

pseudo-qualified expanses, and is defined "without here or elsewhere where all the steps of the earth will never approach or move away from anything31." Just as the image appears to the one who makes it as a visual or sound refrain, space appears to the one who travels through it as a motor refrain, postures, positions, and gaits. All these images are composed and decomposed. 32 The Bings that trigger images are mixed with Hops that trigger strange movements in spatial directions. A way of walking is no less a refrain than a song or a small colored vision: among others, Watt's gait that goes east by turning the bust toward the north and throwing the right leg toward the south, then the bust toward the south and the left leg toward the north. 33 We see that this gait is exhaustive, since it simultaneously invests all the cardinal points, the fourth obviously being the direction from which one comes without moving away. It is a matter of covering all possible directions, yet going in a straight line. Equality of the straight line and the plane, of the plane and the volume. This is to say that the consideration of space gives a

c'est même lui que nous peuplons et parcourons, mais il s'oppose à toutes nos étendues pseudo-qualifiées, et se définit « sans ici ni ailleurs où jamais n'approcheront ni n'éloigneront de rien tous les pas de la terre[31] ». De même que l'image apparaît à celui qui la fait comme une ritournelle visuelle ou sonore, l'espace apparaît à celui qui le parcourt comme une ritournelle motrice, postures, positions et démarches. Toutes ces images se composent et se décomposent[32]. Aux Bing qui déclenchent des images se mêlent des Hop qui déclenchent d'étranges mouvements dans des directions spatiales. Une façon de marcher n'est pas moins une ritournelle qu'une chanson ou une petite vision colorée : entre autres, la démarche de Watt qui va vers l'est en tournant le buste vers le nord et lançant la jambe droite vers le sud, puis le buste vers le sud et la jambe gauche vers le nord[33]. On voit que cette démarche est exhaustive, puisqu'elle investit à la fois tous les points cardinaux, le quatrième étant évidemment la direction d'où on vient sans s'éloigner. Il s'agit de couvrir toutes les directions possibles, en allant pourtant en ligne droite.

new meaning and a new object to exhaustion: to exhaust the potentialities of any space.

Space enjoys potentialities insofar as it makes the realization of events possible; it therefore precedes realization, and potentiality itself belongs to the possible. But wasn't this also the case with the image, which already proposed a specific way of exhausting the possible? This time, it seems that an image, as it stands in the void outside space, but also away from words, stories, and memories, stores a fantastic potential energy that it detonates by dissipating. What matters in the image is not the poor content, but the mad energy captured ready to burst, which means that images never last long. They merge with the detonation, the combustion, the dissipation of their condensed energy. Like ultimate particles, they never last long, and the Bing triggers "image barely almost never a second." When the character says "Enough, enough, images," it is not only because he is disgusted by them, but because they only have an

Égalité de la droite et du plan, du plan et du volume. C'est dire que la considération de l'espace donne un nouveau sens et un nouvel objet à l'épuisement : épuiser les potentialités d'un espace quelconque.

L'espace jouit de potentialités pour autant qu'il rend possible la réalisation d'événements ; il précède donc la réalisation, et la potentialité appartient elle-même au possible. Mais n'était-ce pas également le cas de l'image, qui proposait déjà une manière spécifique d'épuiser le possible ? On dirait cette fois qu'une image, telle qu'elle se tient dans le vide hors espace, mais aussi à l'écart des mots, des histoires et des souvenirs, emmagasine une fantastique énergie potentielle qu'elle fait détoner en se dissipant. Ce qui compte dans l'image, ce n'est pas le pauvre contenu, mais la folle énergie captée prête à éclater, qui fait que les images ne durent jamais longtemps. Elles se confondent avec la détonation, la combustion, la dissipation de leur énergie condensée. Comme d'ultimes particules, elles ne durent jamais longtemps, et le Bing déclenche « image à peine presque jamais une seconde ». Quand le personnage dit « Assez,

ephemeral existence. "No more blue, no more blue." We will not invent an entity that would be Art, capable of making the image last: the image lasts the fleeting time of our pleasure, of our gaze ("I stayed three minutes in front of Professor Pater's smile, looking at him"). There is a time for images, a good moment when they can appear, insert themselves, break the combination of words and the flow of voices, there is an hour for images, when Winnie feels she can sing the Exquisite Hour, but it is a moment very close to the end, an hour close to the last. The lullaby is a driving refrain that tends towards its own end, and precipitates everything possible towards it, going "faster and faster," "shorter and shorter," until it soon comes to an abrupt halt. The energy of the image is dissipative. The image ends quickly and dissipates, because it is itself the means to end. It captures everything possible to destroy it. When we say "I have made the image," it is because this time it is finished, there is no more possibility. The only uncertainty that makes us continue is that even painters, even musicians, are never sure of having succeeded in making the

assez, les images », ce n'est pas seulement parce qu'il en est dégoûté, mais parce qu'elles n'ont d'existence qu'éphémère. « Plus de bleu fini le bleu[34]. » On n'inventera pas une entité qui serait l'Art, capable de faire durer l'image : l'image dure le temps furtif de notre plaisir, de notre regard (« suis resté trois minutes devant le sourire du Professeur Pater, à le regarder[35] »). Il y a un temps pour les images, un bon moment où elles peuvent paraître, s'insérer, rompre la combinaison des mots et le flux des voix, il y a une heure pour les images, quand Winnie sent qu'elle peut chanter l'Heure exquise, mais c'est un moment tout proche de la fin, une heure proche de la dernière. La berceuse est une ritournelle motrice qui tend vers sa propre fin, et y précipite tout le possible, en allant « de plus en plus *vite* », « de plus en plus *court* », jusqu'au brusque arrêt bientôt[36]. L'énergie de l'image est dissipative. L'image finit vite et se dissipe, parce qu'elle est elle-même le moyen d'en finir. Elle capte tout le possible pour le faire sauter. Quand on dit « j'ai fait l'image », c'est que cette fois c'est fini, *il n'y a plus de possible.* La seule incertitude qui

image. What great painter has not said to himself upon dying that he had failed to make a single image, even a small and simple one? So it is rather the end, the end of all possibility, which tells us that we had made it, that we had just made the image. And it is the same for space: if the image by nature has a very small duration, space perhaps has a very restricted place, as restricted as the one that squeezes Winnie, in the sense that Winnie will say "the earth is just", and Godard "just an image". The space barely made contracts into a "pinhole", like the image into a micro-time: the same black, "finally this certain black that only certain ash can"; "Bing silence Hop completed"37.

nous fasse continuer, c'est que même les peintres, même les musiciens ne sont jamais sûrs d'avoir réussi à faire l'image. Quel grand peintre ne s'est pas dit en mourant qu'il avait manqué de faire une seule image, même petite et toute simple ? Alors c'est plutôt la fin, la fin de toute possibilité, qui nous apprend que nous l'avions faite, que nous venions de faire l'image. Et il en est de même pour l'espace : si l'image par nature a une durée très petite, l'espace a peut-être un lieu très restreint, aussi restreint que celui qui serre Winnie, au sens où Winnie dira « la terre est juste », et Godard « juste une image ». L'espace à peine fait se contracte en un « trou d'épingle », comme l'image en un micro-temps : un même noir, « enfin ce certain noir que seule peut certaine cendre » ; « Bing silence Hop achevé »[37].

There are therefore four ways to exhaust the possible:

– form exhaustive series of things,

– dry up the flow of voices,

– exhaust the potentialities of space,

– dissipate the power of the image.

Il y a donc quatre façons d'épuiser le possible :

– former des séries exhaustives de choses,

– tarir les flux de voix,

– exténuer les potentialités de l'espace,

– dissiper la puissance de l'image.

The exhausted is the exhaustive, it is the dried up, it is the worn out, and it is the dissipated. The last two ways unite in language III, the language of images and spaces. It remains in relation to language, but stands up or stretches in its gaps, its gaps, or its silences. Sometimes it operates itself in silence, sometimes it uses a recorded voice to present it, and, even more, it forces words to become image, movement, song, poem. It undoubtedly originates in novels and short stories, it passes through the theater, but it is on television that it accomplishes its own operation, distinct from the first two. Quad will be Space with silence and possibly music. Trio of the Phantom will be Space with a voice presenter and music. ...that cloud... will be Image with voice and poem. Nacht und Träume will be Image with silence, song, and music.

L'épuisé, c'est l'exhaustif, c'est le tari, c'est l'exténué et c'est le dissipé. Les deux dernières façons s'unissent dans la langue III, langue des images et des espaces. Elle reste en rapport avec le langage, mais se dresse ou se tend dans ses trous, ses écarts ou ses silences. Tantôt elle opère elle-même en silence, tantôt elle se sert d'une voix enregistrée qui la présente, et, bien plus, elle force les paroles à devenir image, mouvement, chanson, poème. Sans doute naît-elle dans les romans et les nouvelles, passe-t-elle par le théâtre, mais c'est à la télévision qu'elle accomplit son opération propre, distincte des deux premières. *Quad* sera Espace avec silence et éventuellement musique. *Trio du Fantôme* sera Espace avec voix présentatrice et musique. ... *que nuage...* sera Image avec voix et poème. *Nacht und Träume* sera Image avec silence, chanson et musique.

1. Short Stories and Texts for Nothing, p. 128.

2. The Unnamable, p. 104.

3. To Finish Again and Other Mishaps, p. 38.

4. Cf. Brice Parain, On Dialectics, Gallimard: language "does not say what is, it says what can be... You say it thunders, and in the countryside they answer: it's possible, it can be... When I say it's daytime, it's not at all because it's daytime... [but] because I have my own intention to carry out, which is my own, and for which daylight serves only as an occasion, a pretext, or an argument" (pp. 61, 130).

5. Short Stories and Texts for Nothing, p. 134.

6. Watt, p. 75.

7. Murphy, p. 73.

8. Watt, pp. 208-209, 212-214. François Martel has made a very rigorous study of combinatorial science, series and disjunctions in Watt: "Formal Games in Watt", Poetics, no 10, 1972. Cf. Malone dies, p. 13: "Everything divides into itself".

9. Blanchot, The Book to Come, Gallimard, p. 211. The heightened sense of possibility is a constant theme in The Man Without Qualities.

10. Enough (Dead Heads, p. 36).

11. Cf. the poem by Yeats that inspired the television play ... what clouds...

12. Malone Dies, p. 129.

1. *Nouvelles et Textes pour rien*, p. 128.

2. *L'Innommable*, p. 104.

3. *Pour finir encore et autres foirades*, p. 38.

4. Cf. Brice Parain, *Sur la dialectique*, Gallimard : le langage « ne dit pas ce qui est, il dit ce qui peut être... Vous dites il tonne, on vous répond à la campagne : c'est possible, ça se peut... Lorsque je dis qu'il fait jour, ce n'est pas du tout parce qu'il fait jour... [mais] parce que j'ai mon intention à réaliser, qui m'est propre, et à laquelle le jour sert seulement d'occasion, de prétexte ou d'argument » (p. 61, 130)

5. *Nouvelles et Textes pour rien*, p. 134.

6. *Watt*, p. 75.

7. *Murphy*, p. 73.

8. *Watt*, p. 208-209, 212-214. François Martel a fait une étude très rigoureuse de la science combinatoire, des séries et disjonctions dans *Watt* : « Jeux formels dans *Watt* », *Poétique*, no 10, 1972. Cf. *Malone meurt*, p. 13 : « Tout se divise en soi-même ».

9. Blanchot, *Le Livre à venir*, Gallimard, p. 211. L'exacerbation du sens du possible est un thème constant dans *L'Homme sans qualités.*

10. *Assez* (*Têtes-mortes*, p. 36).

11. Cf. le poème de Yeats qui inspire la pièce pour télévision ... *que nuages...*

12. *Malone meurt*, p. 129.

13. Heading for the Worst, p. 15; Jolts, pp. 7, 13; To Finish Again, pp. 9, 48.

14. The Unnamable, p. 12.

15. Molloy, p. 83.

16. Badly Seen, Badly Said, p. 69.

17. The Unnamable, p. 44. Cf. Edith Fournier, in Samuel Beckett, Revue d'esthétique, Ed. Privat, p. 24: "Beckett breaks the right bone, neither the sentence nor the word, but their flow; his greatness lies in knowing how to stem it..."

18. This is where the great "theory" of The Unnamable seems to fall into a circle. Hence the idea that the characters' voices perhaps refer to "masters" different from the characters themselves.

19. The Unnamable, p. 103 sq.

20. How It Is, p. 146, and Company.

21. The Unnamable, p. 169.

22. Heading for the Worst, p. 53. And already a letter from 1937 written in German (Disjecta..., Ed. Calder, London): "Given that we cannot eliminate language at once, we must at least neglect nothing that might contribute to its discredit." Drill holes in it, one after the other, until whatever is lurking behind it, whether it's something or nothing at all, begins to ooze through" (Cap au pire will say, on the contrary: "no oozing").

13. *Cap au pire*, p. 15 ; *Soubresauts*, p. 7, 13 ; *Pour finir encore*, p. 9, 48.

14. *L'Innommable*, p. 12.

15. *Molloy*, p. 83.

16. *Mal vu mal dit*, p. 69.

17. *L'Innommable*, p. 44. Cf. Edith Fournier, in *Samuel Beckett, Revue d'esthétique*, Ed. Privat, p. 24 : « Beckett brise l'os qu'il faut, ni la phrase ni le mot, mais leur flot ; sa grandeur est d'avoir su le tarir... »

18. C'est là que la grande « théorie » de *L'Innommable* semble tomber dans un cercle. D'où l'idée que les voix des personnages renvoient peut-être à des « maîtres » différents des personnages mêmes.

19. *L'Innommable*, p. 103 sq.

20. *Comment c'est*, p. 146, et *Compagnie.*

21. *L'Innommable*, p. 169.

22. *Cap au pire*, p. 53. Et déjà une lettre de 1937 écrite en allemand (*Disjecta*..., Ed. Calder, Londres) : « Etant donné que nous ne pouvons éliminer le langage d'un seul coup, nous devons au moins ne rien négliger de ce qui peut contribuer à son discrédit. Y forer des trous, l'un après l'autre, jusqu'au moment où ce qui est tapi derrière, que ce soit quelque chose ou rien du tout, se mette à suinter à travers » (*Cap au pire* dira au contraire : « pas de suintement »).

23. Often the image struggles to free itself from a memory-image, especially in Company. And sometimes the voice is driven by a perverse desire to impose a particularly cruel memory: as in the television play Dis Joe (Comedy and Miscellaneous Acts).

24. Comment c'est, p. 119 (and, on a little blue a little white, and "life up there", pp. 88, 93, 96).

25. L'Image, p. 18 (And Comment c'est, p. 33: a beautiful image, beautiful, I mean by movement, color...).

26. The World and the Trousers, p. 20 (and on the two kinds of images, in Bram and Geer van Velde, frozen image and shivering image).

27. Bing (Dead Heads): Bing triggers a murmur or silence, most often accompanied by an image.

28. Cf. the voice in the television play The Phantom's Trio. In Catastrophe, the voices of the Assistant and the Director respond to each other to describe the image to be created, and to create it.

29. In Words and Music (radio play, Comedy and Various Acts), we witness the unwillingness of Words, too attached to the rehashing of personal memory, which refuses to follow the music.

30. The television work includes the four plays published here (Trio du Fantôme, 1975, ... que nuages..., 1976, Nacht und Träume, 1982, Quad, 1982), as well as Dis Joe, 1965, published in Comédie et actes divers. We will see why this first play was not included here.

31. To finish, p. 16.

23. Souvent l’image arrive mal à se dégager d’une image-souvenir, notamment dans *Compagnie.* Et parfois la voix est animée d’une volonté perverse d’imposer un souvenir particulièrement cruel : ainsi dans la pièce pour télévision *Dis Joe* (*Comédie et actes divers*).

24. *Comment c’est*, p. 119 (et, sur un peu de bleu un peu de blanc, et la « vie là-haut », p. 88, 93, 96).

25. *L’Image*, p. 18 (Et *Comment c’est*, p. 33 : une belle image belle je veux dire par le mouvement la couleur... »).

26. *Le Monde et le Pantalon*, p. 20 (et sur les deux sortes d’images, chez Bram et Geer van Velde, image figée et image frissonnante).

27. *Bing (Têtes-mortes)* : Bing déclenche un murmure ou un silence, le plus souvent accompagnés d’une image.

28. Cf. la voix dans la pièce pour télévision *Trio du Fantôme.* Dans *Catastrophe*, la voix de l’Assistante et celle du Metteur en scène se répondent pour décrire l’image à faire, et la faire.

29. Dans *Paroles et musique* (pièce radiophonique, *Comédie et actes divers*), on assiste à la mauvaise volonté de Paroles, trop attachée au ressassement du souvenir personnel, qui se refuse à suivre la musique.

30. L’œuvre de télévision comporte les quatre pièces publiées ici (*Trio du Fantôme*, 1975,... *que nuages*..., 1976, *Nacht und Träume*, 1982, *Quad*, 1982), ainsi que *Dis Joe*, 1965, publié dans *Comédie et actes divers.* Nous verrons pourquoi cette première pièce n’a pas été reprise ici.

31. *Pour finir encore*, p. 16.

32. Even among animals, refrains are not only made up of cries and songs, but also of colors, postures, and movements, as seen in territorial markings and courtship displays. This is also true of human refrains. Félix Guattari has studied the role of refrains in Proust's work (L'Inconscient machinique, "the refrains of lost time," Ed. Encres): for example, the combination of Vinteuil's short phrase with colors, postures, and movements.

33. Watt, p. 32.

34. Nouvelles et Textes pour rien, pp. 119-121. And Comment c'est, pp. 125-129.

35. Le Monde et le Pantalon, p. 20.

36. Murphy, p. 181.

37. Pour finir encore, p. 16; and Bing (Têtes-mortes, p. 66).

32. Déjà chez les animaux, les ritournelles ne sont pas faites seulement de cris et de chants, mais de couleurs, postures et mouvements, comme on le voit dans les marquages de territoire et les parades nuptiales. C'est vrai aussi des ritournelles humaines. Félix Guattari a étudié le rôle des ritournelles dans l'œuvre de Proust (*L'Inconscient machinique*, « les ritournelles du temps perdu », Ed. Encres) : par exemple la combinaison de la petite phrase de Vinteuil avec des couleurs, des postures et des mouvements.

33. *Watt*, p. 32.

34. *Nouvelles et Textes pour rien*, p. 119-121. Et *Comment c'est*, p. 125-129.

35. *Le Monde et le Pantalon*, p. 20.

36. *Murphy*, p. 181.

37. *Pour finir encore*, p. 16 ; et *Bing* (*Têtes-mortes*, p. 66).

Quad, without words, without voice, is a quadrilateral, a square. Yet it is perfectly determined, possesses certain dimensions, but has no other determinations than its formal singularities, equidistant vertices and center, no other contents or occupants than the four similar characters who constantly traverse it. It is an ordinary closed space, globally defined. The characters themselves, small and thin, sexless, hooded, have no other singularities than that each starts from a vertex as from a cardinal point, ordinary characters who traverse the square, each following a given course and in given directions. One can always assign them a light, a color, a percussion, a sound of footsteps that distinguish them. But this is a way of recognizing them; they are in themselves determined only spatially, they are themselves affected by nothing other than their order and their position. They are unaffected characters in an unaffectable space. Quad is an essentially motor ritornello, with the rubbing of slippers as music. They look like rats. The form of the ritornello is the series, which

Quad, sans mots, sans voix, est *un* quadrilatère, *un* carré. Il est pourtant parfaitement déterminé, possède telles dimensions, mais n’a pas d’autres déterminations que ses singularités formelles, sommets équidistants et centre, pas d’autres contenus ou occupants que les quatre personnages semblables qui le parcourent sans cesse. C’est un espace quelconque fermé, globalement défini. Les personnages mêmes, petits et maigres, asexués, encapuchonnés, n’ont d’autres singularités que de partir chacun d’un sommet comme d’un point cardinal, personnages quelconques qui parcourent le carré chacun suivant un cours et dans des directions données. On peut toujours leur affecter une lumière, une couleur, une percussion, un bruit de pas qui les distinguent. Mais c’est une manière de les reconnaître ; ils ne sont en eux-mêmes déterminés que spatialement, ils ne sont eux-mêmes affectés de rien d’autre que leur ordre et leur position. Ce sont des personnages inaffectés dans un espace inaffectable. *Quad* est une ritournelle essentiellement

here no longer concerns objects to be combined, but only paths without an object. The series has an order, according to which it increases and decreases, increases and decreases again, following the appearance and disappearance of the characters at the four corners of the square: it is a canon. It has a continuous course, following the succession of segments traveled, one side, the diagonal, one side... etc. It has a whole, which Beckett characterizes thus: "four possible solos, all thus exhausted; six possible duets, all thus exhausted (two of them twice); four possible trios twice, all thus exhausted"; a quartet four times. The order, the course and the whole make the movement all the more inexorable because it is without an object, like a conveyor belt that would make the mobiles appear and disappear.

Beckett's text is perfectly clear: it's about exhausting the space. There's no doubt that the characters are tiring, and their steps will become increasingly draggy. Yet, the fatigue mainly concerns a minor aspect of the

motrice, avec pour musique le frottement des chaussons. On dirait des rats. La forme de la ritournelle est la série, qui ne concerne plus ici des objets à combiner, mais seulement des parcours sans objet[1]. La série a un *ordre,* d'après lequel elle croît et décroît, recroît et redécroît, suivant l'apparition et la disparition des personnages aux quatre coins du carré : c'est un canon. Elle a un *cours* continu, suivant la succession des segments parcourus, un côté, la diagonale, un côté... etc. Elle a un *ensemble,* que Beckett caractérise ainsi : « quatre solos possibles, tous ainsi épuisés ; six duos possibles, tous ainsi épuisés (*dont deux par deux fois*) ; quatre trios possibles *deux fois,* tous ainsi épuisés » ; un quatuor quatre fois. L'ordre, le cours et l'ensemble rendent le mouvement d'autant plus inexorable qu'il est sans objet, comme un tapis roulant qui ferait apparaître et disparaître les mobiles.

Le texte de Beckett est parfaitement clair : il s'agit d'épuiser l'espace. Il n'y a pas de doute que les personnages se fatiguent, et leurs pas se feront de plus en plus traînants. Pourtant, la fatigue concerne

enterprise: the number of times a possible combination is realized (for example, two of the duets are realized twice, the four trios twice, the quartet four times). The characters tire according to the number of realizations. But the possible is accomplished, independently of this number, by the characters who are exhausted and who exhaust it. The problem is: in relation to what will exhaustion, which is not to be confused with fatigue, be defined? The characters realize and tire at the four corners of the square, on the sides and diagonals. But they accomplish and exhaust in the center of the square, where the diagonals intersect. This, one might say, is the potentiality of the square. Potentiality is a double possibility. It is the possibility that an event, itself possible, may be realized in the space considered. The possibility that something may be realized, and that somewhere it may be realized. The potentiality of the square is the possibility that the four moving bodies that populate it may meet, in pairs, threes, or fours, according to the order and course of the series. The center is precisely the place where they can meet; and their meeting, their

surtout un aspect mineur de l'entreprise : le nombre de fois où une combinaison possible est réalisée (par exemple deux des duos sont réalisés deux fois, les quatre trios, deux fois, le quatuor quatre fois). Les personnages fatiguent d'après le nombre de réalisations. Mais le possible est accompli, indépendamment de ce nombre, par les personnages épuisés et qui l'épuisent. Le problème est : par rapport à quoi va se définir l'épuisement, qui ne se confond pas avec la fatigue ? Les personnages réalisent et fatiguent aux quatre coins du carré, sur les côtés et les diagonales. Mais ils accomplissent et épuisent au centre du carré, là où les diagonales se croisent. C'est là, dirait-on, la potentialité du carré. La potentialité est un double possible. C'est la possibilité qu'un événement lui-même possible se réalise dans l'espace considéré. La possibilité que quelque chose *se* réalise, et celle que quelque part *le* réalise. La potentialité du carré, c'est la possibilité que les quatre corps en mouvement qui le peuplent se rencontrent, par 2, 3 ou 4, suivant l'ordre et le cours de la série[2]. Le centre est précisément l'endroit où ils peuvent se

collision, is not one event among others, but the only possibility of an event, that is, the potentiality of the corresponding space. To exhaust space is to exhaust its potentiality, by making any meeting impossible. The solution to the problem is, therefore, in this slight central shift, this swaying of the hips, this gap, this hiatus, this punctuation, this syncopation, this quick dodge or small jump that foresees the meeting and wards it off. Repetition takes nothing away from the decisive, absolute character of such a gesture. The bodies avoid each other, but they avoid the center absolutely. They sway their hips in the center to avoid each other, but each sways alone to avoid the center. What is depotentiated is the space, "A track just wide enough so that a single body never crosses paths."

Quad is close to a ballet. The general similarities between Beckett's work and modern ballet are numerous: the abandonment of any privilege of vertical stature; the agglutination of bodies to stand; the substitution of any space for qualified expanses; the replacement of any story or narration by a "gestus"

rencontrer ; et leur rencontre, leur collision, n’est pas un événement parmi d’autres, mais la seule possibilité d’événement, c’est-à-dire la potentialité de l’espace correspondant. Épuiser l’espace, c’est en exténuer la potentialité, en rendant toute rencontre impossible. La solution du problème est, dès lors, dans ce léger décrochage central, ce déhanchement, cet écart, ce hiatus, cette ponctuation, cette syncope, rapide esquive ou petit saut qui prévoit la rencontre et la conjure. La répétition n’ôte rien au caractère décisif, absolu, d’un tel geste. Les corps s’évitent respectivement mais ils évitent le centre absolument. Ils se déhanchent au centre pour s’éviter, mais chacun se déhanche en solo pour éviter le centre. Ce qui est dépotentialisé, c’est l’espace, « Piste juste assez large pour qu’un seul corps jamais deux ne s’y croisent[3] ».

Quad est proche d’un ballet. Les concordances générales de l’œuvre de Beckett avec le ballet moderne sont nombreuses : l’abandon de tout privilège de la stature verticale ; l’agglutination des corps pour tenir debout ; la substitution d’un espace quelconque aux étendues qualifiées ; le remplacement de

as the logic of postures and positions; the search for minimalism; the investment by dance of walking and its accidents; the conquest of gestural dissonances... It is normal that Beckett asks the walkers of Quad for "a certain experience of dance." Not only do the walks require it, but the hiatus, the punctuation, the dissonance.

toute histoire ou narration par un « gestus » comme logique des postures et positions ; la recherche d'un minimalisme ; l'investissement par la danse de la marche et de ses accidents ; la conquête de dissonances gestuelles... Il est normal que Beckett demande aux marcheurs de *Quad* « une certaine expérience de la danse ». Non seulement les marches l'exigent, mais le hiatus, la ponctuation, la dissonance.

It's also close to a musical work. A work by Beethoven, "The Phantom Trio," appears in another of Beckett's television plays and gives it its title. The second movement of the Trio, which Beckett uses, allows us to witness the composition, decomposition, and recomposition of a theme with two motifs, two refrains. It's like the growth and decay of a more or less dense composition on melodic and harmonic lines, a sound surface traversed by a continuous, obsessive, obsessive movement. But there's something else entirely: a sort of central erosion that first presents itself as a threat in the bass notes, and is expressed in the trill or the floating of the piano, as if one were about to leave the key for

C'est proche aussi d'une œuvre musicale. Une œuvre de Beethoven, « Trio du Fantôme », apparaît dans une autre pièce de télévision de Beckett et lui donne son titre. Or le deuxième mouvement du Trio, que Beckett utilise, nous fait assister à la composition, décomposition, recomposition d'un thème à deux motifs, à deux ritournelles. C'est comme la croissance et décroissance d'un composé plus ou moins dense sur des lignes mélodiques et harmoniques, surface sonore parcourue par un mouvement continu obsédant, obsessionnel. Mais il y a tout autre chose aussi : une sorte d'érosion centrale qui se présente d'abord comme une menace dans les basses, et s'exprime dans le trille ou le flottement du piano,

another or for nothing, piercing the surface, plunging into a ghostly dimension where dissonances would only punctuate the silence. And this is precisely what Beckett emphasizes, each time he speaks of Beethoven: an art of dissonances unheard of until then, a floating, a hiatus, "a punctuation of dehiscence," an accent given by what opens, slips away, and is lost, a gap that no longer punctuates anything but the silence of a final end. 4 But why does the Trio, if it does indeed present these traits, not accompany Quad, for which it is so well suited? Why does it punctuate another piece? Perhaps because Quad does not have to illustrate music that receives a role elsewhere by developing its ghostly dimension in a different way.

comme si l'on allait quitter la tonalité pour une autre ou *pour rien,* trouant la surface, plongeant dans une dimension fantomatique où les dissonances viendraient seulement ponctuer le silence. Et c'est bien ce que Beckett souligne, chaque fois qu'il parle de Beethoven : un art des dissonances inouï jusqu'alors, un flottement, un hiatus, « une ponctuation de déhiscence », un accent donné par ce qui s'ouvre, se dérobe et s'abîme, un écart qui ne ponctue plus que le silence d'une fin dernière[4]. Mais pourquoi le Trio, s'il présente effectivement ces traits, ne vient-il pas accompagner *Quad* auquel il convient si bien ? Pourquoi va-t-il ponctuer une autre pièce ? Peut-être parce que *Quad* n'a pas à illustrer une musique qui reçoit un rôle ailleurs en développant autrement sa dimension fantomatique.

Trio du Fantôme includes voice and music. It still concerns space, to exhaust its potentialities, but in a completely different way from Quad. At first, one would think it was an expanse qualified by the elements that occupy it: the floor, the walls, the door, the window,

Trio du Fantôme comporte voix et musique. Il concerne encore l'espace, pour en épuiser les potentialités, mais d'une tout autre façon que *Quad.* On croirait d'abord une étendue qualifiée par les éléments qui l'occupent : le sol, les murs, la porte, la fenêtre, le grabat. Mais

the pallet. But these elements are defunctionalized, and the voice names them successively while the camera shows them in close-up, homogeneous rectangular gray parts of the same space, distinguished only by shades of gray: in order of succession, a sample of the floor, a sample of wall, a door without a handle, an opaque window, a pallet seen from above. These objects in space are strictly identical to parts of space. It is therefore any space, in the previously defined sense, entirely determined, but it is locally determined, not globally as in Quad: a succession of equal gray bands. It is a space of any kind to be fragmented, by close-ups, as Robert Bresson indicated its cinematic vocation: fragmentation "is essential if we do not want to fall into representation... Isolate the parts. Make them independent in order to give them a new dependency5." Disconnect them for a new connection. Fragmentation is the first step in a depotentiation of space, by local means.

ces éléments sont défonctionnalisés, et la voix les nomme successivement pendant que la caméra les montre en gros plan, parties grises rectangulaires homogènes homologues d'un même espace, distinguées seulement par les nuances de gris : dans l'ordre de succession, *un* échantillon du sol, *un* échantillon de mur, *une* porte sans poignée, *une* fenêtre opaque, *un* grabat vu d'en haut. Ces objets dans l'espace sont strictement identiques à des parties d'espace. C'est donc un espace quelconque, au sens précédemment défini, tout à fait déterminé, mais il est localement déterminé, non pas globalement comme dans *Quad* : une succession de bandes grises égales. C'est un espace quelconque à fragmentation, par gros plans, tel que Robert Bresson en indiquait la vocation filmique : la fragmentation « est indispensable si on ne veut pas tomber dans la représentation... Isoler les parties. Les rendre indépendantes afin de leur donner une nouvelle dépendance[5] ». Les déconnecter pour une nouvelle connexion. La fragmentation est le premier pas d'une dépotentialisation de l'espace, par voie locale.

Certainly, the overall space was first given, in a long shot. But even here, it is not like in Quad where the camera is fixed and elevated, external to the closed plane space, necessarily operating continuously. Certainly, a global space can be exhausted by the sole power of a fixed camera, immobile and continuous, operating with a zoom. A famous case is Michael Snow's Wavelength: the forty-five-minute zoom explores any rectangular space, and rejects the events as it progresses by endowing them only with a ghostly existence, for example in negative superimposition, until it reaches the back wall decorated with an image of an empty sea where all space is lost. It is, it is said, "the story of the progressive diminution of a pure potentiality."6 But, besides the fact that Beckett does not like special procedures, the conditions of the problem from the point of view of a local reconstruction require that the camera be mobile, with tracking shots, and discontinuous, with clear cuts: everything is noted and quantified. This is because the space of the Trio is determined only on three sides, east, north and west, the south

Certes, l'espace global a d'abord été donné, en plan général. Mais, même là, ce n'est pas comme dans *Quad* où la caméra est fixe et surélevée, extérieure à l'espace plan fermé, opérant nécessairement de façon continue. Certes, un espace global peut être épuisé par le seul pouvoir d'une caméra fixe, immobile et continue, opérant avec un zoom. Un cas célèbre est *Wavelength* de Michael Snow : le zoom de quarante-cinq minutes explore un espace rectangulaire quelconque, et rejette les événements à mesure de sa progression en les dotant seulement d'une existence fantomatique, par exemple en surimpression négative, jusqu'à ce qu'il rejoigne le mur du fond garni d'une image de mer vide où tout l'espace s'abîme. C'est, dit-on, « l'histoire de la diminution progressive d'une pure potentialité[6] ». Mais, outre que Beckett n'aime pas les procédés spéciaux, les conditions du problème du point de vue d'une reconstruction locale exigent que la caméra soit mobile, avec travellings, et discontinue, avec coupes franches : tout est noté et quantifié. C'est que l'espace du *Trio* n'est déterminé que sur trois

being constituted by the camera as a mobile wall. It is not the closed space of Quad, with a single central potentiality, but a space with three potentialities, the door to the east, the window to the north, the pallet to the west. And, as these are parts of space, the camera movements and the cuts constitute the passage from one to the other, and their succession, their substitution, all these gray bands which compose the space according to the requirements of the local treatment. But also (and this is the deepest point of the Trio), all these parts plunge into the void, each in its own way, each one raising the void into which they plunge, the door half-opening onto a dark corridor, the window overlooking a rainy night, the flat pallet revealing its own void. So much so that the passage and succession from one part to another only connect or link unfathomable voids. Such is the new connection, properly ghostly, or the second step of depotentialization. It corresponds to Beethoven's music when it succeeds in punctuating silence, and when a "bridge of sounds" connects only "unfathomable abysses of silence."7 Particularly the Trio, where the floating, the

côtés, est, nord et ouest, le sud étant constitué par la caméra comme paroi mobile. Ce n'est pas l'espace fermé de *Quad,* à une seule potentialité centrale, mais un espace à trois potentialités, la porte à l'est, la fenêtre au nord, le grabat à l'ouest. Et, comme ce sont des parties d'espace, les mouvements de caméra et les coupes constituent le passage de l'une à l'autre, et leur succession, leurs substitution, toutes ces bandes grises qui composent l'espace suivant les exigences du traitement local. Mais aussi (et c'est le plus profond du *Trio*), toutes ces parties plongent dans le vide, chacune à sa manière, chacune faisant monter le vide dans lequel elles plongent, la porte s'entrouvrant sur un couloir obscur, la fenêtre donnant sur une nuit pluvieuse, le grabat tout plat qui montre son propre vide. Si bien que le passage et la succession d'une partie à une autre *ne font que connecter ou raccorder d'insondables vides.* Telle est la nouvelle connexion, proprement fantomatique, ou le second pas de la dépotentialisation. Il correspond à la musique de Beethoven quand elle arrive à ponctuer le silence, et quand une « passerelle

tremolo already indicate the holes of silence over which the sonic connection passes, at the cost of dissonances.

The situation is this: a recorded, predetermined, predictive female voice, whose source is off-screen, whispers that the character "will think he hears the woman approaching." Sitting on a stool by the door and holding a tape recorder, the character stands up, puts down the recorder, and like a ghostly night watchman or sentinel, approaches the door, then the window, then the pallet. There are restarts, returns to the sitting position, and the music only comes out of the tape recorder when the character is sitting, leaning over the recorder. This general situation is not without resemblance to Tell Me Joe, which is Beckett's first play for television. But the differences with the Trio are even greater. This is because the female voice did not present the objects, and these did not merge with flat and equivalent parts of space: besides the door and the window, there was a cupboard that introduced

de sons » ne connecte plus que des « abîmes de silence insondables »[7]. Particulièrement le Trio, où le flottement, le trémolo indiquent déjà les trous de silence sur lesquels passe la connexion sonore, au prix des dissonances.

La situation est celle-ci : une voix de femme enregistrée, prédéterminée, prédisante, dont la source est hors champ, annonce en murmurant que le personnage « va croire qu'il entend la femme approcher ». Assis sur un tabouret près de la porte et tenant un magnétophone, le personnage se lève, pose l'appareil et comme un veilleur de nuit ou une sentinelle fantomatiques, s'approche de la porte, puis de la fenêtre, puis du grabat. Il y a des recommencements, des retours à la position assise, et la musique ne sort du magnétophone que lorsque le personnage est assis, penché sur l'appareil. Cette situation générale n'est pas sans ressemblance avec *Dis Joe,* qui est la première pièce de Beckett pour télévision. Mais les différences avec le *Trio* sont plus grandes encore. C'est que la voix féminine ne présentait pas les objets, et que ceux-ci ne se confondaient pas avec des parties

an interior depth to the room, and the bed had something underneath, instead of being a pallet placed on the floor. The character was hunted, and the voice's function was not to name and announce, but to remind, to threaten, to persecute. This was still language II. The voice had intentions, intonations, it evoked personal memories unbearable to the character, and sank into this memorial dimension, without being able to rise to the ghostly dimension of an indefinite impersonal. It is only the Trio that reaches it: a woman, a man and a child, without any personal coordinates. From Dis Joe to Trio, a sort of vocal and spatial purification occurs that makes the first piece more of a preparatory value and introduces the television work rather than being fully part of it (it is not reproduced here). 8 In Trio, the murmuring voice has become neutral, white, without intention, without resonance, and the space has become ordinary, without underside or depth, having no objects other than its own parts. This is the last step of depotentialization, a double step, since the voice dries up the possible at the same time as the space exhausts its potentialities.

d’espace plates et équivalentes : outre la porte et la fenêtre, il y avait un placard qui introduisait une profondeur intérieure à la chambre, et le lit avait un dessous, au lieu d’être un grabat posé sur le sol. Le personnage était traqué, et la voix avait pour fonction non pas de nommer et d’annoncer, mais de rappeler, de menacer, de persécuter. C’était encore la langue II. La voix avait des intentions, des intonations, elle évoquait des souvenirs personnels insupportables au personnage, et s’enfonçait dans cette dimension mémorielle, sans pouvoir s’élever à la dimension fantomatique d’un impersonnel indéfini. C’est seulement le *Trio* qui y atteint : une femme, un homme et un enfant, sans aucune coordonnée personnelle. De *Dis Joe* au *Trio* se produit une sorte d’épurement vocal et spatial qui fait que la première pièce a plutôt une valeur préparatoire et introduit à l’œuvre de télévision plus qu’elle n’en fait pleinement partie (elle n’est pas reproduite ici)[8]. Dans le *Trio,* la voix murmurante est devenue neutre, blanche, sans intention, sans résonance, et l’espace est devenu quelconque, sans dessous ni profondeur, n’ayant d’autres objets que ses propres parties.

Everything indicates that it is the same woman, the woman who speaks from outside and the one who could emerge in this space. Between the two, however, the off-screen voice and the pure field of space, there is a split, a line of separation, as in Greek theater, Japanese Noh, or the cinema of Straub and Marguerite Duras. 9 It's as if a radio play and a silent film were being performed simultaneously: a new form of disjunction included. Or rather, it's like a plane of separation where the silences of the voice are inscribed on one side, and on the other side the voids of space (clean cuts). It is on this plane of the ghost that the music soars, connecting the voids and the silences, following a ridge line like a limit to infinity.

There are many trios: the voice, the space, the music; the woman, the man, and the child; the three main camera positions; the door to the east, the window to the north, the pallet to the west, three potentialities of space... The voice says: "he will now believe he hears the woman

C’est le dernier pas de la dépotentialisation, un pas double, puisque la voix tarit le possible en même temps que l’espace exténue ses potentialités. Tout indique que c’est la même, la femme qui parle du dehors et celle qui pourrait surgir dans cet espace. Entre les deux, pourtant, la voix hors champ et le pur champ d’espace, il y a scission, ligne de séparation, comme dans le théâtre grec, le Nô japonais ou le cinéma des Straub et de Marguerite Duras[9]. C’est comme si l’on jouait simultanément une pièce radiophonique et un film muet : nouvelle forme de disjonction incluse. Ou plutôt c’est comme un plan de séparation où s’inscrivent d’un côté les silences de la voix, et de l’autre côté les vides de l’espace (coupes franches). C’est sur ce plan du fantôme que s’élance la musique, connectant les vides et les silences, suivant une ligne de crête comme une limite à l’infini.

Les trios sont nombreux : la voix, l’espace, la musique ; la femme, l’homme et l’enfant ; les trois positions principales de la caméra ; la porte à l’est, la fenêtre au nord, le grabat à l’ouest, trois potentialités de l’espace... La voix dit : « il va maintenant croire qu’il entend la

approaching." But we must not think that he is afraid and feels threatened; this was true for Dis Joe, but not here either. Nor does he desire or await the woman, on the contrary. He awaits only the end, the final end. The entire Trio is organized to end it all, the longed-for end is very close: music (absent from Dis Joe), Beethoven's music, is inseparable from a conversion to silence, from a tendency toward abolition in the voids it connects. In truth, the character has exhausted all the potentialities of space, insofar as he has treated the three sources as simple, similar, blind parts floating in the void: he has made the woman's arrival impossible. Even the pallet is so flat that it testifies to its emptiness. Why, however, does the character begin again, long after the voice has died away, why does he return to the door, to the window, to the head of the pallet? As we have seen, the end will have been, long before he could know it: "everything will continue by itself, until the order arrives to stop everything."10 And when the little mute messenger appears, it is not to announce that the woman will not come, as if this were bad news, but to bring the long-

femme approcher ». Mais nous ne devons pas penser qu'il ait peur et se sente menacé ; c'était vrai pour *Dis Joe,* mais non plus ici. Pas davantage, il ne souhaite et n'attend la femme, au contraire. Il n'attend que la fin, la fin dernière. Tout le *Trio* est organisé pour en finir, la fin tant souhaitée est toute proche : la musique (absente de *Dis Joe*), la musique de Beethoven est inséparable d'une conversion au silence, d'une tendance à l'abolition dans les vides qu'elle connecte. En vérité, le personnage a exténué toutes les potentialités de l'espace, pour autant qu'il a traité les trois sources comme de simples parties semblables et aveugles flottant dans le vide : *il a rendu impossible l'arrivée de la femme.* Même le grabat est si plat qu'il témoigne de son vide. Pourquoi cependant le personnage recommence-t-il, longtemps après que la voix s'est tarie, pourquoi revient-il à la porte, à la fenêtre, à la tête du grabat ? Nous l'avons vu, c'est que la fin *aura été,* bien avant qu'il puisse le savoir : « tout continuera tout seul, jusqu'à ce que l'ordre arrive, de tout arrêter[10] ». Et quand le petit messager muet surgit, ce n'est pas pour annoncer

awaited order to stop everything, all being well and truly over. At least the character had a way of sensing that the end was very near. Language III does not only contain space, but also image. Now, the piece has a mirror, which plays a major role, and is distinguished from the door-window-bed series since it is not visible from the "wide camera position" and does not appear in the opening presentations; it will also be paired with the tape recorder ("small gray rectangle, same dimensions as the tape recorder"), not with the three things. Moreover, when the character leans over it for the first time, without us being able to see it yet, it is the only time that the predicting voice is surprised, taken unawares: "Ah!"; and when we finally see the mirror, in the closer camera position, the Image emerges, that is to say the face of the abominable character. The image will leave its support and become floating in close-up, while the second movement of the Trio completes its last amplified bars. The face begins to smile, an astonishing, cunning, and sly smile of someone who has reached the goal of his “devious

que la femme ne viendra pas, comme si c’était une mauvaise nouvelle, mais pour apporter l’ordre tant espéré de tout arrêter, tout étant bien fini. Au moins le personnage avait-il un moyen de pressentir que la fin était toute proche. La langue III ne comporte pas seulement de l’espace, mais de l’image. Or, la pièce possède un miroir, qui joue un grand rôle, et se distingue de la série porte-fenêtre-grabat puisqu’il n’est pas visible de la « position caméra plan général » et n’intervient pas dans les présentations du début ; il sera d’ailleurs apparié au magnétophone (« petit rectangle gris, mêmes dimensions que le magnétophone »), non pas aux trois choses. Bien plus, quand le personnage se penche sur lui pour la première fois, sans qu’on puisse le voir encore, c’est la seule fois où la voix prédisante se trouve surprise, prise au dépourvu : « Ah ! » ; et quand on voit enfin le miroir, dans la position plus rapprochée de la caméra, surgit l’Image, c’est-à-dire le visage du personnage abominable. L’image quittera son support et se fera flottante en gros plan, pendant que le second mouvement du Trio achève ses dernières mesures amplifiées. Le

delirium”: he has made the image[11].

The Trio goes from space to image. Any space already belongs to the category of possibility, because its potentialities make possible the realization of an event that is itself possible. But the image is deeper, because it detaches itself from its object to be itself a process, that is to say, an event as possible, which no longer even has to be realized in a body or an object: something like Lewis Carroll's smile without a cat. Hence the care with which Beckett makes the image: already in Tell Me Joe the smiling face appeared in image, but without one being able to see the mouth, the pure possibility of the smile being in the eyes, and in the two corners going upwards, the rest not being captured in the shot. A horrible smile without a mouth. In ... what clouds..., the female face "has almost no head, a headless face suspended in the void"; and in Nacht und Träume, the dreamed face is as if taken by the cloth that wipes away the sweat, like a face of Christ, and floats in

visage se met à sourire, étonnant sourire fourbe et rusé de quelqu’un qui touche au but de son « délire retors » : il a *fait* l’image[11].

Le *Trio* va de l’espace à l’image. L’espace quelconque appartient déjà à la catégorie de possibilité, parce que ses potentialités rendent possible la réalisation d’un événement lui-même possible. Mais l’image est plus profonde, parce qu’elle décolle de son objet pour être elle-même un processus, c’est-à-dire un événement comme possible, qui n’a même plus à se réaliser dans un corps ou un objet : quelque chose comme le sourire sans chat de Lewis Carroll. D’où le soin avec lequel Beckett fait l’image : déjà dans *Dis Joe* le visage souriant apparaissait en image, mais sans qu’on pût voir la bouche, la pure possibilité du sourire étant dans les yeux, et dans les deux commissures allant vers le haut, le reste n’étant pas pris dans le plan. Un affreux sourire sans bouche. Dans... *que nuages...,* le visage féminin « n’a presque pas de tête, un visage sans tête suspendu dans le vide » ; et dans *Nacht und Träume,* le visage rêvé est comme gagné par le linge qui en essuie la sueur, tel un visage

space12. But, if it is true that any space is not separated from an inhabitant who exhausts its potentialities, the image all the more remains inseparable from the movement by which it dissipates itself: the face tilts, turns away, fades or unravels like a cloud, a smoke. The visual image is carried along by the music, a sound image that rushes towards its own abolition. Both rush towards the end, all possibility exhausted.

The Trio led us from space to the doors of the image. But... what clouds... enters the "sanctuary": the sanctuary is the place where the character will make the image. Or rather, in a return to Murphy's post-Cartesian theories, there are now two worlds, a physical and a mental, a corporeal and a spiritual, a real and a possible. 13 The physical seems made of a qualified expanse, with a door on the left opening onto "country lanes," through which the character goes out and comes back in, on the right a closet in which he changes clothes, and above the sanctuary into which he rushes. But all this exists only in the voice, which is that of the character himself. What we see,

de Christ, et flotte dans l'espace[12]. Mais, s'il est vrai que l'espace quelconque ne se sépare pas d'un habitant qui en exténue des potentialités, l'image à plus forte raison reste inséparable du mouvement par lequel elle se dissipe d'elle-même : le visage s'incline, se détourne, s'efface ou se défait comme un nuage, une fumée. L'image visuelle est entraînée par la musique, image sonore qui court à sa propre abolition. Toutes deux filent vers la fin, tout possible épuisé.

Le *Trio* nous menait de l'espace aux portes de l'image. Mais... *que nuages...* pénètre dans le « sanctuaire » : le sanctuaire, c'est le lieu où le personnage va faire l'image. Ou plutôt, dans un retour aux théories post-cartésiennes de *Murphy,* il y a maintenant deux mondes, un physique et un mental, un corporel et un spirituel, un réel et un possible[13]. Le physique semble fait d'une étendue qualifiée, avec une porte à gauche donnant sur des « chemins vicinaux », par laquelle le personnage sort et rentre, à droite un cagibi dans lequel il change de vêtements, et en haut le sanctuaire où il s'engouffre. Mais tout cela n'existe que dans la voix qui est

on the contrary, is only any space, determined as a circle surrounded by black, darker and darker as one approaches the periphery, lighter and lighter as one approaches the center: the door, the closet, the sanctuary are only directions in the circle, west, east, north and far to the south, outside the circle, the camera motionless. When he goes in one direction, the character only sinks into shadow; when he is in the sanctuary, he appears only in close-up, from behind, “sitting on an invisible stool, bent over an invisible table.” The sanctuary therefore has only a mental existence; it is a “mental cabinet,” as Murphy said, and which responds to the law of inverses as Murphy deduces it: “all movement in this world of the spirit required a state of rest in the world of the body.” This is precisely the image: not a representation of an object, but a movement in the world of the spirit. The image is the spiritual life, the "life up there" of How It Is. One can only exhaust the joys, movements, and acrobatics of the life of the spirit if the body remains motionless, curled up, seated, somber, itself exhausted: this is what Murphy called

celle du personnage lui-même. Ce que nous voyons, au contraire, c’est seulement un espace quelconque, déterminé comme un cercle cerné de noir, de plus en plus sombre à mesure qu’on s’approche de la périphérie, de plus en plus clair quand on s’approche du centre : la porte, le cagibi, le sanctuaire ne sont que des directions dans le cercle, ouest, est, nord et loin au sud, hors du cercle, la caméra immobile. Quand il va dans une direction, le personnage s’enfonce seulement dans l’ombre ; quand il *est* dans le sanctuaire, il apparaît seulement en plan rapproché, de dos, « assis sur un tabouret invisible, courbé sur une table invisible ». Le sanctuaire n’a donc qu’une existence mentale ; c’est un « cabinet mental », comme disait Murphy, et qui répond à la loi des inverses telle que Murphy la dégage : « tout mouvement dans ce monde de l’esprit exigeait dans le monde du corps un état de repos ». C’est cela précisément l’image : non pas une représentation d’objet, mais un mouvement dans le monde de l’esprit. L’image est la vie spirituelle, la « vie là-haut » de *Comment c’est.* On ne peut épuiser les joies, les mouvements

"connivance," the perfect accord between the need of the body and the need of the spirit, the double exhaustion. The subject of... that clouds... is this need of the spirit, this life up there. What matters is no longer any space, but the mental image to which it leads.

Certainly, it is not easy to make an image. It is not enough to think of something or someone. The voice says: "When I thought of her..., No... No, not exactly...". It requires an obscure spiritual tension, a second or third intensio as the medieval authors said, a silent evocation that is also an invocation and even a convocation, and a revocation, since it raises the thing or the person to the state of the indefinite: a woman... "I call before the mind's eye," Willie cried. 14 Nine hundred and ninety-eight times out of a thousand, one misses and nothing appears. And when one succeeds, the sublime image invades the screen, a female face without outline, and sometimes disappears immediately, "with

et les acrobaties de la vie de l'esprit que si le corps reste immobile, recroquevillé, assis, sombre, lui-même épuisé : c'est ce que Murphy appelait « la connivence », l'accord parfait entre le besoin du corps et le besoin de l'esprit, le double épuisement. Le sujet de... *que nuages...* est ce besoin de l'esprit, cette vie là-haut. Ce qui compte n'est plus l'espace quelconque, mais l'image mentale à laquelle il conduit.

Certes, il n'est pas facile de faire une image. Il ne suffit pas de penser à quelque chose ou à quelqu'un. La voix dit : « Lorsque je pensais à elle..., Non... Non, pas exact... ». Il faut une obscure tension spirituelle, une *intensio* seconde ou troisième comme disaient les auteurs du Moyen Âge, une évocation silencieuse qui soit aussi une invocation et même une convocation, et une révocation, puisqu'elle élève la chose ou la personne à l'état d'indéfini : *une* femme... « J'appelle devant l'œil de l'esprit », s'écriait Willie[14]. Neuf cent quatre-vingt-dix-huit fois sur mille, on rate et rien n'apparaît. Et quand on réussit, l'image sublime envahit l'écran, visage féminin sans contour, et

one breath," sometimes lingers before disappearing, sometimes murmurs a few words from Yeats's poem. In any case, the image responds to the demands of Ill seen Ill said, Ill seen Ill heard, which reign in the realm of the spirit. And, as a spiritual movement, it does not separate itself from the process of its own disappearance, of its dissipation, premature or not. The image is a breath, a breath, but expiring, in the process of extinction. The image is that which fades, consumes itself, a fall. It is a pure intensity, which is defined as such by its height, that is to say its level above zero, which it describes only by falling. 15 What is retained from Yeats's poem is the visual image of clouds passing across the sky and breaking up on the horizon, and the sound image of a bird's cry dying out in the night. It is in this sense that the image concentrates a potential energy that it carries along in its process of self-dissipation. She announces that the end of the possible is near, for the character of... that clouds..., as for Winnie who felt a "zephyr", a "breath", just before the eternal black, the black night without exit. There is no more image, no more than

tantôt disparaît aussitôt, « d'une même haleine », tantôt s'attarde avant de disparaître, tantôt murmure quelques mots du poème de Yeats. De toute façon, l'image répond aux exigences de Mal vu Mal dit, Mal vu Mal entendu, qui règnent dans le royaume de l'esprit. Et, en tant que mouvement spirituel, elle ne se sépare pas du processus de sa propre disparition, de sa dissipation, prématuré ou non. L'image est un souffle, une haleine, mais expirante, en voie d'extinction. L'image est ce qui s'éteint, se consume, une chute. C'est une intensité pure, qui se définit comme telle par sa hauteur, c'est-à-dire son niveau au-dessus de zéro, qu'elle ne décrit qu'en tombant[15]. Ce qui est retenu du poème de Yeats, c'est l'image visuelle de nuages passant dans le ciel et se défaisant à l'horizon, et l'image sonore du cri d'un oiseau qui s'éteint dans la nuit. C'est en ce sens que l'image concentre une énergie potentielle qu'elle entraîne dans son processus d'autodissipation. Elle annonce que la fin du possible est proche, pour le personnage de... *que nuages...,* comme pour Winnie qui sentait un « zéphyr », un « souffle », juste avant le noir

space: beyond the possible there is only black, as in Murphy's third and final state, where the character no longer moves in spirit, but has become an indiscernible, apathetic atom, "in the black of absolute freedom16". This is the final word, "more wick".

It is the entire last stanza of Yeats's poem that is appropriate for... that clouds...: the two exhaustions to produce the end that carries off the Seated One. But Beckett's encounter with Yeats goes beyond this play; not that Beckett takes up the project of introducing Noh as an accomplishment in the theater. But Beckett's convergences with Noh, even involuntary ones, perhaps presuppose Yeats's theater, and are manifested for their part in the television work17. What has been called a "visual poem," a theater of the mind that proposes, not to unfold a story, but to draw up an image; the words that provide the backdrop for a network of paths in any space; the extreme detail of these paths, measured and recapitulated in space and time, in relation to what must remain undefined in the spiritual image;

éternel, la nuit noire sans issue. Il n'y a plus d'image, pas plus que d'espace : au-delà du possible il n'y a que le noir, comme dans le troisième et dernier état de Murphy, là où le personnage ne se meut plus en esprit, mais est devenu un atome indiscernable, aboulique, « dans le noir de la liberté absolue[16] ». C'est le mot de la fin, « plus mèche ».

C'est toute la dernière strophe du poème de Yeats qui convient à... *que nuages...* : les deux épuisements pour produire la fin qui emporte l'Assis. Mais la rencontre de Beckett avec Yeats déborde cette pièce ; non pas que Beckett reprenne le projet d'introduire le Nô comme accomplissement dans le théâtre. Mais les convergences de Beckett avec le Nô, même involontaires, supposent peut-être le théâtre de Yeats, et se manifestent pour leur compte dans l'œuvre de télévision[17]. Ce qu'on a appelé un « poème visuel », un théâtre de l'esprit qui se propose, non pas de dérouler une histoire, mais de dresser une image ; les mots qui font décor pour un réseau de parcours dans un espace quelconque ; l'extrême minutie de ces parcours, mesurés et récapitulés dans l'espace et dans le temps, par rapport à ce

the characters as "super-puppets", and the camera as a character with an autonomous movement, furtive or dazzling, in antagonism with the movement of the other characters; the refusal of artificial means (slow motion, superimposition, etc.) as not being suitable for the movements of the mind...18. Only television according to Beckett satisfies these requirements.

qui doit rester indéfini dans l'image spirituelle ; les personnages comme « sur-marionnettes », et la caméra comme personnage ayant un mouvement autonome, furtif ou fulgurant, en antagonisme avec le mouvement des autres personnages ; le refus des moyens artificiels (ralenti, surimpression, etc.) comme ne convenant pas aux mouvements de l'esprit...[18]. Seule la télévision selon Beckett satisfait à ces exigences.

Creating the image is still the operation of Nacht und Träume, but this time the character has no voice to speak and does not hear one, nor can he move, sitting empty-headed on atrophied hands, "eyes wide open and closed." It is a new refinement, "More wick less. More wick worse. More wick nothingness. More wick still."19 It is night, and he is going to dream. Should we believe that he is falling asleep? Rather, believe Blanchot when he declares that sleep betrays the night, because he makes it an interruption between two days, allowing the next to succeed the previous one.20 We are often content to distinguish between daydreaming, or waking

Faire l'image est encore l'opération de *Nacht und Träume,* mais cette fois le personnage n'a pas de voix pour parler et n'en entend pas, pas plus qu'il ne peut se mouvoir, assis tête vide sur mains atrophiées, « yeux clos écarquillés ». C'est un nouvel épurement, « Plus mèche moins. Plus mèche pire. Plus mèche néant. Plus mèche encore[19]. » C'est la nuit, et il va rêver. Faut-il croire qu'il s'endort ? Plutôt croire Blanchot quand il déclare que le sommeil trahit la nuit, parce qu'il en fait une interruption entre deux jours, permettant au suivant de succéder au précédent[20]. On se contente souvent de distinguer la

dreams, and the dream of sleep. But this is a question of fatigue and rest. We thus miss the third state, perhaps the most important: insomnia, the only one adequate to the night, and the dream of insomnia, which is a matter of exhaustion. The exhausted is the wide-eyed. We dreamed in our sleep, but we dream alongside insomnia. The two exhaustions, the logical and the physiological, "the head and the lungs," as Kafka says, meet behind our backs. Kafka and Beckett are hardly alike, but they have in common the insomniac dream. 21 In the insomniac dream, it is not a question of achieving the impossible, but of exhausting the possible, either by giving it a maximum extension that allows it to be treated as a waking daytime reality, in the manner of Kafka, or, like Beckett, by reducing it to a minimum that subjects it to the nothingness of a sleepless night. The dream is the guardian of insomnia, to prevent it from sleeping. Insomnia is the lurking beast that extends as far as the days and tightens as tightly as the night. The terrifying posture of insomnia.

rêverie diurne, ou rêve éveillé, et le rêve de sommeil. Mais c'est question de fatigue et de repos. On rate ainsi le troisième état, le plus important peut-être : l'insomnie, seule adéquate à la nuit, et le rêve d'insomnie, qui est affaire d'épuisement. L'épuisé, c'est l'écarquillé. On rêvait dans le sommeil, mais on rêve à côté de l'insomnie. Les deux épuisements, le logique et le physiologique, « la tête et les poumons », comme dit Kafka, se donnent rendez-vous derrière notre dos. Kafka et Beckett ne se ressemblent guère, mais ils ont en commun le rêve insomniaque[21]. Dans le rêve d'insomnie, il ne s'agit pas de réaliser l'impossible, mais d'épuiser le possible, soit en lui donnant un maximum d'extension qui permet de le traiter comme un réel diurne réveillé, à la manière de Kafka, soit, comme Beckett, en le réduisant à un minimum qui le soumet au néant d'une nuit sans sommeil. Le rêve est le gardien de l'insomnie, pour l'empêcher de dormir. L'insomnie est la bête tapie qui s'étend aussi loin que les jours et se resserre aussi fort que la nuit. Terrifiante posture de l'insomnie.

The insomniac in Nacht und Träume prepares for what he has to do. He is sitting, his hands on the table, his head on his hands: a simple movement of the hands that would be placed on the head, or at least would be released, is a possibility that can only appear in a dream, like a flying stool... But this dream must be made. The dream of the exhausted, the insomniac, the apathetic, is not like the dream of sleep that happens by itself in the depths of the body and desire, it is a dream of the mind, which must be made, fabricated. The "dreamed," the image, will be the same character in the same seated position, inverted, left profile instead of right profile, and above the dreamer; but, for the dreamed hands to emerge in the image, other hands, a woman's, will have to flutter and lift the head, water it from a chalice, dry it with a cloth, in such a way that, head now raised, the dreamed character can stretch his hands towards one of those which condense and dispense the energy in the image. It seems that this image reaches a heartbreaking intensity, until the head falls back onto three hands, the fourth resting on the skull. And when the image dissipates,

L'insomniaque de *Nacht und Träume* se prépare à ce qu'il a à faire. Il est assis, les mains assises sur la table, la tête assise sur les mains : un simple mouvement des mains qui se mettraient sur la tête, ou du moins se dégageraient, est une possibilité qui ne peut apparaître qu'en rêve, comme un tabouret volant... Mais ce rêve, il faut le *faire.* Le rêve de l'épuisé, de l'insomniaque, de l'aboulique, n'est pas comme le rêve du sommeil qui se fait tout seul dans la profondeur du corps et du désir, c'est un rêve de l'esprit, qui doit être fait, fabriqué. Le « rêvé », l'image, sera le même personnage dans la même position assise, inversé, profil gauche au lieu de profil droit, et au-dessus du rêveur ; mais, pour que les mains rêvées se dégagent en image, il faudra que d'autres mains, d'une femme, volettent et soulèvent la tête, l'abreuvent à un calice, l'essuient d'un linge, de telle façon que, tête maintenant levée, le personnage rêvé puisse tendre ses mains vers l'une de celles qui condensent et dispensent l'énergie dans l'image. Il semble que cette image atteigne à une intensité déchirante, jusqu'à ce que la tête retombe sur trois mains, la

one would think one heard a voice: the possible is accomplished, "it's done, I made the image." But there is no voice speaking, no more than in Quad. There is only the male voice humming and crooning the last bars of the humble refrain carried by Schubert's music, "Sweet dreams come back...", once before the image appears, once after its disappearance. The sound image, music, relays the visual image, and opens the void or silence of the final end. This time, it is Schubert, so beloved by Beckett, who operates a hiatus or leap, a kind of disconnection in a mode very different from that of Beethoven. It is the monodic melodic voice that leaps out of the harmonic support reduced to a minimum, to lead an exploration of pure intensities that is experienced in the way in which the sound fades away. A vector of abolition ridden by music.

quatrième se posant sur le crâne. Et quand l'image se dissipe, on croirait entendre une voix : le possible est accompli, « c'est fait j'ai fait l'image ». Mais il n'y a pas de voix qui parle, pas plus que dans *Quad.* Il n'y a que la voix d'homme qui fredonne et chantonne les dernières mesures de l'humble ritournelle emportée par la musique de Schubert, « Doux rêves revenez... », une fois avant l'apparition de l'image, une fois après sa disparition. L'image sonore, musique, relaie l'image visuelle, et ouvre le vide ou le silence de la fin dernière. Cette fois, c'est Schubert, tant aimé de Beckett, qui opère un hiatus ou saut, une sorte de décrochage sur un mode très différent de celui de Beethoven. C'est la voix mélodique monodique qui saute hors de l'étayage harmonique réduit au minimum, pour mener une exploration des intensités pures qui s'éprouve dans la manière dont le son s'éteint. Un vecteur d'abolition chevauché par la musique.

In his television work, Beckett exhausts space twice over, and image twice over. Beckett tolerated words less and less. And the reason why he had to

Dans son œuvre de télévision, Beckett épuise deux fois l'espace, et deux fois l'image. Beckett a supporté de moins en moins les mots. Et la raison pour

tolerate them less and less was something he knew from the beginning: the particular difficulty of "drilling holes" in the surface of language, so that "what is lurking behind it" finally appears. One can do this on the surface of the painted canvas, like Rembrandt, Cézanne, or Van Velde, on the surface of sound, like Beethoven or Schubert, so that the void or the visible in itself, the silence or the audible in itself, emerges; but "is there a single reason why the surface of the word, terribly tangible, cannot be dissolved?"22 It is not only that words are liars; they are so burdened with calculations and meanings, and also with intentions and personal memories, with old habits that cement them, that their surface, barely touched, closes. It sticks. It imprisons us and suffocates us. Music manages to transform the death of a young girl into a young girl dies, it operates this extreme determination of the indefinite as pure intensity that pierces the surface, as in the "Concerto in Memory of an Angel." But words cannot do this, with their adhesions that keep them in the general or in the particular. They lack this "punctuation of dehiscence," this

laquelle il devait les supporter de moins en moins, il le savait depuis le début : la difficulté particulière de « forer des trous » à la surface du langage, pour que paraisse enfin « ce qui est tapi derrière ». On peut le faire sur la surface de la toile peinte, comme Rembrandt, Cézanne ou Van Velde, sur la surface du son, comme Beethoven ou Schubert, afin que surgisse le vide ou le visible en soi, le silence ou l'audible en soi ; mais « y a-t-il une seule raison pour que la surface du mot, affreusement tangible, ne puisse être dissoute[22] ? ». Ce n'est pas seulement que les mots sont menteurs ; ils sont tellement grevés de calculs et de significations, et aussi d'intentions et de souvenirs personnels, de vieilles habitudes qui les cimentent, que leur surface à peine entamée se referme. Elle colle. Elle nous emprisonne et nous étouffe. La musique arrive à transformer la mort de telle jeune fille en *une jeune fille meurt,* elle opère cette extrême détermination de l'indéfini comme intensité pure qui perce la surface, comme dans le « Concerto à la mémoire d'un ange ». Mais les mots ne le peuvent pas, avec leurs

"unbinding" that comes from a groundswell specific to art. It is television that, in part, allows Beckett to overcome the inferiority of words: either by doing without spoken words as in Quad and in Nacht und Träume; or by using them to enumerate, present, or create decor, which allows them to be loosened and to introduce things or movements between them (Trio du Fantôme, ... que nuages...); either by retaining a few words separated by an interval or a measure, the rest passing in a barely audible murmur as at the end of Tell Me Joe; or by taking a few from the melody which gives them the punctuation they lack, in Nacht und Träume. On television, however, it is something other than words, music or vision, which thus comes to loosen their grip, to push them aside or even to put them aside altogether. Is there then no salvation for words, like a new style finally where words would move away from themselves, where language becomes poetry, so as to actually produce the visions and sounds which remained imperceptible behind the old language ("the old style")? Visions or sounds, how can we distinguish them?, so

adhérences qui les maintiennent dans le général ou dans le particulier. Ils manquent de cette « ponctuation de déhiscence », cette « déliaison » qui vient d'une lame de fond propre à l'art. C'est la télévision qui, pour une part, permet à Beckett de surmonter l'infériorité des mots : soit en se passant des mots parlés comme dans *Quad* et dans *Nacht und Träume* ; soit en s'en servant pour énumérer, présenter, ou faire décor, ce qui permet de les desserrer et d'introduire entre eux des choses ou des mouvements (*Trio du Fantôme, ... que nuages...*) ; soit en retenant quelques mots écartés suivant un intervalle ou une mesure, le reste passant dans un murmure à peine audible comme à la fin de *Dis Joe* ; soit en en prenant quelques-uns dans la mélodie qui leur donne la ponctuation dont ils manquent, dans *Nacht und Träume.* A la télévision, toutefois, c'est autre chose que les mots, *musique ou vision,* qui vient ainsi desserrer leur étreinte, les écarter ou même les mettre tout à fait à l'écart. N'y a-t-il donc aucun salut des mots, comme un nouveau style enfin où les mots s'écarteraient d'eux-mêmes, où le langage devient poésie, de manière à

pure and so simple, so strong, that we call them badly seen badly said, when words pierce themselves and turn themselves inside out to show their own outside. The music of poetry read aloud and without music. Beckett, from the beginning, calls for a style that would proceed both by perforation and proliferation of the tissue ("a breaking down and multiplication of tissue"). It is developed through novels and theater, surfaces in Comment c'est, bursts forth in the splendor of the last texts. And it is sometimes brief segments that are constantly added within the sentence to tend to completely break the surface of the words, as in the poem Comment dire:

"Madness given this - this - how to say - this - this - this - all this - madness given all this - seen - madness given all this that of - that of - how to say - see - glimpse - believe glimpse - want to believe glimpse - madness that of wanting to believe

produire effectivement les visions et les sons qui restaient imperceptibles derrière l'ancien langage (« le vieux style ») ? Des visions ou des sons, comment les distinguer ?, si purs et si simples, si forts, qu'on les appelle *mal vu mal dit,* quand les mots se percent et se retournent d'eux-mêmes pour montrer leur propre dehors. Musique propre de la poésie lue voix haute et sans musique. Beckett, dès le début, réclame un style qui procéderait à la fois par perforation et prolifération du tissu (« a breaking down and multiplication of tissue »). Il s'élabore à travers les romans et le théâtre, affleure dans *Comment c'est,* éclate dans la splendeur des derniers textes. Et c'est tantôt de brefs segments qui s'ajoutent sans cesse à l'intérieur de la phrase pour tendre à tout rompre la surface des mots, comme dans le poème *Comment dire* :

« Folie vu ce –
ce –
comment dire –
ceci –
ce ceci –
ceci-ci –
tout ce ceci-ci –
folie donné tout ce –
vu –

glimpse what - . . . . . .
. . . . . .
23"

folie vu tout ce ceci-ci que de –
que de –
comment dire –
voir –
entrevoir –
croire entrevoir –
vouloir croire entrevoir –
folie que de vouloir croire entrevoir quoi –
. . . . . .
[23] »

And sometimes it is the lines that riddle the sentence to constantly reduce the surface of the words, as in the poem "Cap au pire":

Et c'est tantôt des traits qui criblent la phrase pour réduire sans cesse la surface des mots comme dans le poème *Cap au pire* :

"The best least. No. Nothingness the best. The best worst. No. Not the best worst. Nothingness not the best worst. Less best worst. No. The least. The least best worst. The least can never be nothingness. Never to nothingness can be brought back. Never by nothingness canceled. Uncancellable least. To say this best worst. With words that reduce saying the least best worst.

« Le meilleur moindre. Non. Néant le meilleur. Le meilleur pire. Non. Pas le meilleur pire. Néant pas le meilleur pire. Moins meilleur pire. Non. Le moins. Le moins meilleur pire. Le moindre jamais ne peut être néant. Jamais au néant ne peut être ramené. Jamais par le néant annulé. Inannulable moindre. Dire ce meilleur pire. Avec des mots qui réduisent dire le moindre meilleur pire

. . . . . .
. . . . . .

Hiatus for when the words have disappeared. »

Hiatus pour lorsque les mots disparus[24]. »

1. In novels like Watt, the series could already involve movements, but in relation to objects or behaviors.

2. Molloy and The Unnamable contain, from their very first pages, a meditation on the encounter of two bodies.

3. To Finish Again and Other Mishaps, p. 53.

4. Dream of Fair to Middling Women, 1932, and the 1937 letter to Axel Kaun (Disjecta). Beckett emphasizes in Beethoven "a punctuation of dehiscence, fluctuations, a defeated coherence..." André Bernold commented on these Beckett texts on Beethoven in a very fine article: "Cupio dissolvi, note on Beckett the musician," Detail, Atelier de la Fondation Royaumont, no. 3/4, 1991. Musicologists analyzing the second movement of Beethoven's trio highlight the piano's tremolo figurations, followed by a finale "that rushes straight toward the wrong key and stops there..." (Anthony Burton).

5. Robert Bresson, Notes sur le cinématographe, Gallimard, pp. 95-96.

6. P.A. Sitney, "The Structural Film," in Cinema, Theory, Readings, Ed. Klincksieck, p. 342: on the film Snow. Before Snow, Beckett had carried out a similar operation, but in purely radiophonic conditions: Ashes. The character, whom we hear walking on

1. Dans les romans comme *Watt,* la série pouvait déjà mettre en jeu des mouvements, mais en rapport avec des objets ou des comportements.

2. *Molloy* et *L'Innommable* comportent, dès leurs premières pages, une méditation sur la rencontre de deux corps.

3. *Pour finir encore et autres foirades,* p. 53.

4. *Dream of Fair to Middling Women*, 1932, et la lettre de 1937 à Axel Kaun (*Disjecta*). Beckett souligne chez Beethoven « une ponctuation de déhiscence, des flottements, la cohérence défaite... ». André Bernold a commenté ces textes de Beckett sur Beethoven, dans un très bel article : « Cupio dissolvi, note sur Beckett musicien », *Détail,* Atelier de la Fondation Royaumont, no 3/4, 1991. Les musicologues analysant le second mouvement du trio de Beethoven marquent les figurations en trémolo du piano, auxquelles succèdent un finale « qui s'élance tout droit vers la mauvaise tonalité et qui s'y arrête... » (Anthony Burton).

5. Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe,* Gallimard, p. 95-96.

6. P.A. Sitney, « Le film structurel », in *Cinéma, théorie, lectures,* Ed. Klincksieck, p. 342 : sur le film de Snow. Avant Snow, Beckett avait fait une opération analogue, mais dans des conditions purement radiophoniques : *Cendres.* Le personnage,

the pebbles near the sea, evokes memory-sounds that respond to his call. But they soon cease to respond, the potential of the sound space having been exhausted, and the sound of the sea engulfs everything.

7. Cf. Disjecta. And, on punctuation, the musical connection of silences, and the conversion of music to silence, see André Bernold, pp. 26, 28.

8. "Say Joe" appeared in Comédie et actes divers.

9. The split between voice and visual image can have opposing consequences: in Beckett, it is a depotentiation of space, but in the works of Straub or Marguerite Duras, it is, on the contrary, a potentialization of matter. A voice rises to speak of what happened beneath the empty space currently being shown. Voices rise to speak of a former ball that took place in the same room as the silent ball now being shown. The voice rises to evoke what is buried in the earth as a still-active potential.

10. Cf. The Unnamable, p. 169.

11. "Devious delirium" appears in Yeats's poem "... that clouds..."

12. Jim Lewis, Beckett's cameraman for all the television plays produced in Stuttgart, discusses the technical problems corresponding to these three cases (Revue d'esthétique, p. 371 sq.). Particularly for "Dis Joe," Beckett wanted the corners of the lips to rise in the image by a quarter of a centimeter, not half.

13. This is Murphy's great chapter VI, "Amor intellectualis quo Murphy se ipsum amat," pp. 81-85.

qu'on entend marcher sur les galets près de la mer, évoque des bruits-souvenirs qui répondent à son appel. Mais ils cessent bientôt de répondre, la potentialité de l'espace sonore étant épuisée, et le bruit de la mer engloutit tout.

7. Cf. *Disjecta.* Et, sur la ponctuation, la connexion musicale des silences et la conversion de la musique au silence, cf. André Bernold, p. 26, 28.

8. *Dis Joe* a paru dans *Comédie et actes divers.*

9. La scission voix-image visuelle peut avoir des conséquences opposées : chez Beckett, il s'agit d'une dépotentialisation de l'espace, mais, chez les Straub ou Marguerite Duras, c'est au contraire une potentialisation de la matière. Une voix s'élève pour parler de ce qui s'est passé sous l'espace vide, actuellement montré. Des voix s'élèvent pour parler d'un ancien bal qui s'est passé dans la même salle que le bal muet aujourd'hui montré. La voix s'élève pour évoquer ce qui est enfoui dans la terre comme un potentiel encore actif.

10. Cf. *L'Innommable,* p. 169.

11. « Délire retors » apparaît dans le poème de Yeats de... *que nuages...*

12. Jim Lewis, l'opérateur de Beckett pour toutes les pièces de télévision réalisées à Stuttgart, parle des problèmes techniques correspondant à ces trois cas (*Revue d'esthétique,* p. 371 sq.). Notamment pour *Dis Joe,* Beckett voulait que les coins des lèvres montent dans l'image d'un quart de centimètre, et non d'un demi.

13. C'est le grand chapitre VI de *Murphy,* « Amor intellectualis quo Murphy se ipsum amat », p. 81-85.

14. Oh les beaux jours, p. 80. This is a phrase borrowed from Yeats ("At the Hawk's Well," Empreintes, June 1978, p. 2). Similar phrases are found in Klossowski: "instead of naming the spirit in Roberte, the opposite happened... As a result, Roberte becomes the object of a pure spirit..." (Roberte ce soir, Éd. de Minuit, p. 31). Klossowski, for his part, links invocation and revocation, in relation to voices, breaths.

15. The problem of the dissipation of the image, or of the Figure, appears in very similar terms in Bacon's painting.

16. Murphy, pp. 84-85.

17. On "Yeats and Noh," Jacqueline Genet's article, which draws parallels with Beckett: W.B. Yeats, L'Herne. On Beckett's possible connections with Noh, see Cahiers Renaud-Barrault, no. 102, 1981.

18. It is in Film (Comedy and Various Acts) that the camera achieves its most antagonistic movement; but cinema requires "tricks" more than television (see the technical problem of Film, p. 130), and controlling the image is much more difficult.

19. Cap au pire, pp. 27, 62.

20. Blanchot, L'Espace littéraire, Gallimard, p. 281: "at night, the essence of night does not let us sleep."

21. Cf. Kafka, Wedding Preparations in the Country, Gallimard, p. 12: "I don't even need to go to the country myself, it's not necessary. I send my clothed body there... I, meanwhile, am lying in my bed under a brown blanket pulled tightly over me, exposed to the air blowing through the half-open door." And, in the Kafka issue of Obliques, cf. Groethuysen's text: "They

14. *Oh les beaux jours,* p. 80. C'est une formule empruntée à Yeats (« Au puits de l'épervier », *Empreintes,* juin 1978, p. 2). On trouve des formules semblables chez Klossowski : « au lieu de nommer l'esprit à Roberte, c'est le contraire qui s'est produit... Du coup Roberte devient l'objet d'un pur esprit... » (*Roberte ce soir*, Éd. de Minuit, p. 31). Klossowski, pour son compte, relie l'invocation et la révocation, en rapport avec les voix, les souffles.

15. Le problème de la dissipation de l'image, ou de la Figure, apparaît en termes très voisins dans la peinture de Bacon.

16. *Murphy,* p. 84-85.

17. Sur « Yeats et le Nô », l'article de Jacqueline Genet, qui fait des rapprochements avec Beckett : *W.B. Yeats*, L'Herne. Sur les rapports éventuels de Beckett avec le Nô, cf. *Cahiers Renaud-Barrault,* no 102, 1981.

18. C'est dans *Film* (*Comédie et actes divers*) que la caméra acquiert au maximum un mouvement antagoniste ; mais le cinéma a besoin de « truquage » plus que la télévision (cf. le problème technique de *Film,* p. 130), et le contrôle de l'image y est beaucoup plus difficile.

19. *Cap au pire,* p. 27, 62.

20. Blanchot, *L'Espace littéraire,* Gallimard, p. 281 : « la nuit, l'essence de la nuit ne nous laisse pas dormir ».

21. Cf. Kafka, *Préparatifs de noce à la campagne,* Gallimard, p. 12 : « Je n'ai même pas besoin d'aller moi-même à la campagne, ce n'est pas nécessaire. J'y envoie mon corps habillé... Moi, pendant ce temps, je suis couché dans mon lit sous une couverture brune tirée tout uniment sur moi, exposé à l'air qui souffle par la porte entrouverte. » Et, dans le numéro

remained awake while they slept; they kept their eyes open while they slept... It is a world without sleep. The world of the awake sleeper. Everything is clear with a frightening clarity..."

22. Cf. the two texts reprinted in Disjecta.

23. "How to Say," (Poems).

24. Heading for the Worst, pp. 41, 53.

d'*Obliques* sur Kafka, cf. le texte de Groethuysen : « Ils sont restés éveillés pendant leur sommeil ; ils ont tenu les yeux ouverts pendant qu'ils dormaient... C'est un monde sans sommeil. Le monde du dormeur éveillé. Tout est clair d'une clarté effrayante... »

22. Cf. les deux textes repris dans *Disjecta.*

23. « Comment dire », *(Poèmes).*

24. *Cap au pire,* p. 41, 53.

WORKS BY SAMUEL BECKETT

OUVRAGES DE SAMUEL BECKETT

Novels and Short Stories

Band and Saraband

Murphy

Watt (“double”, no. 48)

First Love

Mercier and Camier (“double”, no. 38)

Molloy (“double”, no. 7)

Malone Dies (“double”, no. 30)

The Unnamable (“double”, no. 31)

Short Stories (The Expelled, The Soothing, The End) and Texts for Nothing

The Image

How It Is

Dead Heads (From an Abandoned Book, Enough, Dead Imagination Imagine, Bing, Without)

The Depopulator

To End Again and Other Mishaps (Motionless, Foirades I-IV, A Bird in the Distance, Seeing Oneself, One Evening, The

Romans et nouvelles

Bande et sarabande

Murphy

Watt (“double”, n° 48)

Premier amour

Mercier et Camier (“double”, n° 38)

Molloy (“double”, n° 7)

Malone meurt (“double”, n° 30)

L’Innommable (“double”, n° 31)

Nouvelles (L’expulsé, Le calmant, La fin) et Textes pour rien

L’Image

Comment c’est

Têtes-mortes (D’un ouvrage abandonné, Assez, Imagination morte imaginez, Bing, Sans)

Le Dépeupleur

Pour finir encore et autres foirades (Immobile, Foirades I-IV, Au loin un oiseau, Se